

LAS AVENTIS DE LOS CRÍTICOS SOBRE
SI TE DICEN QUE CAÍ DE MARSÉ

RANDOLPH D. POPE
University of Virginia

Desterrado de la Roma de sus triunfos, Ovidio comienza a escribir sus poemas epistolares ya en camino a ese nuevo hogar desolado y para él bárbaro, Tomis, un pueblo a orillas del mar Negro, en la actual Rumanía, donde casi no se hablaba latín. Implorará en sus versos el perdón de los poderosos, la buena voluntad de su familia y sus amigos, recordará nostálgico, hasta que por último va perdiendo la esperanza del retorno y anticipa —como de hecho ocurrió—, que acabaría su vida entre feroces jinetes vestidos de pieles y con largas barbas. En sus días de gloria, en *Las Metamorfosis*, había escrito sobre la Escitia glacial, una tierra triste y estéril donde habitan, dice, la palidez, el escalofrío y el hambre (VIII, 788-791).¹ No podía anticipar que acabaría viviendo allí por muchos años, y aprendiendo suficientemente el escita como para escribir unos poemas en ese idioma. Pero de todo ese sufrimiento se levanta el prodigio latino de *Tristia* y *Ex Ponto*, de deslumbrante perfección y conmovedoramente contemporáneo para quienes hemos vivido un siglo de guerras, destierros y desapariciones, pero que también conocemos —como Ovidio— la nostalgia de tener tierra, lenguaje, familia y amigos extraviados en el espacio y el tiempo, pero todavía otorgando a nuestras vidas un radiante resplandor positivo.

¹ En la traducción de Sánchez de Viana: “Hay un lugar, que cae hacia la parte / de Scythia más estéril y nevada, / infructífera tierra, y tan sin arte, / que de árboles y mieses sabe nada. / De allí el temblor y amarillez no parte; / del frío y hambre ayuna es habitada” (I 360).

Desde Tomis, Ovidio envía su libro a Roma y a nosotros: “Parve —nec invideo— sine me, liber, ibis in urbem, / ei mihi, quo domino non licet ire tuo!” (*Tristia* 2). Su pequeño libro irá a la ciudad —no hay necesidad de mencionar a Roma, la ciudad— sin que él, por envidia, lo impida. Al dueño del poemario en cambio, se lamenta, no le es permitido acompañarlo. Acaso ingenua y afortunadamente, leyendo su obra siento que el poeta la acompaña, que recupera vida nutriéndose de la mía, que comparto con gusto. “¡Ah de la vida!” ... ¿Nadie me responde?”, preguntaba Quevedo.² Nosotros, que hemos recibido el libro pequeñito desde el mar Negro y que escuchamos la pregunta de Quevedo, respondemos.

También Marsé nos envía su novela, *Si te dicen que caí*, luego de cruzar el océano para su primera publicación en México en 1973 —desafiando la censura y los caprichos tipográficos—, para contarlos de una época amarga transmutada en texto. A partir de la llegada a la morgue de una familia que se ha ahogado, a causa de que su automóvil se ha precipitado al mar, la novela presenta el recuerdo de un período de la posguerra, enfocado principalmente a través de la memoria de los relatos que escucha un grupo de niños. Los principales cuentistas son Ñito, quien en el presente de la novela está ayudando con la autopsia, y Java, víctima del accidente y por lo tanto ahora muerto y sujeto de esta misma autopsia. En el enfrentamiento de dos antiguos conocidos, uno ha sido silenciado pero sigue hablando por boca de quien lo sobrevive. De los relatos emergen, entre muchas otras cosas —es un mundo abigarrado— los espacios subterráneos de encuentro de los niños, escenas de voyerismo y sadismo, un hogar de huérfanas, las violencias del régimen y los ajustes de cuentas de la guerra civil reciente, y los intentos revolucionarios de un grupo que oscila entre la resistencia heroica y la delincuencia. La voluntad de entretenerse escuchando historias —en las que se mezcla la realidad con la fantasía—, y la ansiedad de entender un mundo confuso por medio de la narración son ancestrales motivos para la literatura. Pero aquí hay un factor diferente. Lo que he llamado antes cuentos, relatos o narraciones, se designan en esta novela como *aventis*.

El término, como lo explica Valls, “es apócope de aventura, como *pele* de película” (23). La comparación es iluminadora porque el mun-

² En el soneto titulado “Representátese la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió” (Quevedo 4).

do del cine, como estas narraciones, puede también albergar una vida alternativa, preferible a la propia. Pero hay una sutil diferencia: una *pelí* y una película son la misma cosa, pero la *aventi* y una aventura coinciden solo en parte. Se puede vivir una aventura, pero hay que contar o escuchar una *aventi*. Hay algo específico en este término. Conociendo excelentemente la obra de este autor, Samuel Amell tituló su libro *La narrativa de Juan Marsé: Narrador de aventis*. Es curiosa la disyuntiva, que sagazmente sugiere que el amplio corpus de la obra cabe cómodamente bajo la clasificación de narrativa, pero que el autor no es un narrador a secas, sino principalmente de *aventis*. En *Si te dicen que caí*, el más frecuente narrador de *aventis* es Ñito, quien luego resulta ser también Sarnita y finalmente Antoñito Faneca, con el mismo apellido de Marsé antes de que su nombre cambiara al ser adoptado. Recientemente —del 11 de diciembre de 2013 al 4 de enero de este año—, el Teatre Lliure de Barcelona presentó *Adiós a la infancia, una aventi de Marsé*, obra a partir de textos de Marsé y escrita con su beneplácito y supervisión. ¿Por qué puede importar esta designación que tanto se repite?

Las características del *aventi* que se desprenden de *Si te dicen que caí* son su aspecto reiterativo, lúdico, aproximado a la realidad y comunitario. Java le advierte a Sarnita (Ñito), “tú siempre rumiando aventis” (*Si te dicen* 108). Es una digestión lenta de los acontecimientos y noticias, que pasa por varias versiones sin acabar por definirse por una. Ñito le comenta lo siguiente a Sor Paulina, quien resultará también ser participante de las historias que se recuerdan: “Quería hablarle de nuestra afición a contar aventis, Hermana, un juego bonito y barato que sin duda propició la escasez de juguetes, pero que era también un reflejo de la memoria del desastre, un eco apagado del fragor de la batalla” (133). Hay que subrayar que la afición no es a escuchar *aventis*, sino a contarlas, no como aficionado espectador, sino como participante. Ñito recuerda un instante en que parece haber ocurrido el paso de la aventura a la *aventi*: “a Java se le ocurrió por vez primera introducir en la aventura inventada un personaje real que todos conocíamos” (133). De ahí en adelante cristaliza el procedimiento narrativo:

Con el tiempo, Java perfeccionó el método: se metió él mismo en las historias y acabó por meternos a nosotros, y entonces el juego era emocionante de veras porque estaba siempre pendiente la posibilidad de que, en el momento menos pensado, cualquiera del corro de oyentes se viera aparecer con una actuación

decisiva y sonada. Nos sentíamos todo el tiempo como alguien a quien va a sucederle un acontecimiento de gran importancia. (134)

Estos cuentos cuentan con nosotros como posibles participantes y todos los que no se han contentado con la lectura de la novela y han decidido meterse al juego —blogueros, comentadores en la red, periodistas, críticos— han entrado al círculo fascinante de las *aventis* y podrían aparecer más adelante en este ensayo con una actuación decisiva y sonada.

La aproximación a personas, eventos y situaciones reales cautiva no solo a los auditores dentro de la novela, sino también fuera de ella (y este es un dentro y fuera borroso, de difícil cartografía). Que las *aventis* no son simples ficciones o mentiras se destaca varias veces en la novela. Así afirma Sarnita cuando ya nos acercamos al fin: “Yo, Antoñito Faneca, para servir a Dios y a usted, pero nadie me llama por el nombre, antes me decían el hijo de la ‘Preñada’ y luego el ‘Aventis’. No el mentiras, sino el aventis, es otra cosa” (361). Y así opina Ñito sobre el narrador que él más admira: “Y eso que en las *aventis* de Java, según se vería tiempo después, la realidad era una oscura y pesada materia que había de permanecer aún mucho tiempo en el fondo, sin poder aflorar a la superficie” (137). Esa impotencia de hablar sobre la realidad de fondo es la que hace necesario contar tangencial y tentativamente: “Hablar de oídas, eso era contar *aventis*” (134). Si para los niños pobres del barrio era imposible comprender todo lo que escuchaban y veían, tampoco lo puede ser para nosotros a una larga distancia. “La verdad, nunca la dijo. Ni el mismo Java la sabía. La verdad era todavía, lo mismo que en sus *aventis*, aquella turbia materia que no conseguía elevarse, desprenderse del fondo de la historia” (273). Esta indicación de cautela epistemológica ha sido notada (o rumiada) de diferentes maneras por los excelentes críticos que se han ocupado de esta novela. Ana Rodríguez Fischer concluye que “tampoco nosotros averiguaremos nunca ‘la verdad verdadera’ de una plural y oscura historia que se nos cuenta en una novela cuya poética narrativa se confía en gran medida a la ambigüedad” (43). Champeau opina que *Si te dicen que caí*, “comme quelque autres romans avant lui, fait éclater les certitudes, les vérités simples, pour restituer aux choses leur complexité” (376). Shirley Mangini González observa que “reality becomes, through their imaginations, a protean and elusive substance wherein illusion and reality are one and the same” (93). Valls, indica que “trufando la imagi-

nación con la memoria puede surgir la verdad auténtica” (26). Cada una de estas observaciones, parecidas, es una intervención muy distinta en la novela. Rodríguez Fischer prudente y atinadamente pone entre comillas “la verdadera historia” y acepta la imposibilidad de llegar a ella a través de un filtro de ambigüedad. Champeu sugiere que las certezas y las verdades simples son la verdadera ilusión, mientras que las cosas son complejas, “oscura y pesada materia”, y finalmente así permanecen. Mangini ve la ilusión y la realidad fundidas en una, aunque el texto insista que aquella turbia materia de la verdad no conseguía elevarse, pero si el elemento acrisolado y confundido es la novela misma no le falta razón. Valls se aproxima con la esperanza de que acaso pueda surgir, desprenderse del fondo, aflojar a la superficie, la verdad auténtica. No intento en absoluto dirimir la cuestión, sino sugerir que también hay *aventis* críticas, con diferentes versiones de la misma historia.

Sobre el tema de la verdad hay en la novela una iluminadora reflexión:

En realidad, pensó Ñito, aquellas fantásticas *aventis* se nutrían de un mundo mucho más fantástico que el que unos chavales siempre callejeando podían siquiera llegar a imaginar: historias verdaderas con cocodrilos verdaderos, historias de delación y de muerte escuchadas fragmentariamente y de soslayo en las amargas sobremesas de nuestros padres, cuando se abandonaban al recuerdo, y que, sin embargo, no tenían la misma extraña fuerza de convicción que las *aventis* inventadas por Java o por Sarnita. (135)

En un prólogo de Dionisio Ridruejo a la edición de 1976, escribe que “estas ‘*aventis*’ hacen leyenda, con sentido trágico, de los hechos reales que, descritos en su anecdótico verismo serían ‘demasiado humanos’” (*Si te dicen que caí* 101). Los pensamientos de Ñito, en cambio, revelan que para él las historias verdaderas no dejarían de ser convincentes por demasiado humanas, sino por parecer fantásticas.

En relación con la verdad de la historia y sus referencias al momento histórico, las primeras intervenciones fueron las de los censores, quienes se contaron su propio *aventi* de un autor descomedido. Uno de ellos, el Sr. Martos, denegó su publicación al comparar la versión de la novela con su propia visión del mundo: “Puede que muy realista pero que da una imagen muy deformada, casi calumniosa de la España de la postguerra” (citado por Rodríguez 20). El “casi” no deja de ser revelador de que no le parecía del todo mentira, sino

ofensiva, obscena e irreverente. Su irritación se trasluce cuando luego de señalar todo lo que le parece objetable, termina diciendo, “después de quitado todo esto, la novela sigue siendo una pura porquería”. Un segundo informe, de Carlos Gómez Rodolfo, considera el hilo argumental débil, critica las alusiones políticas y destaca los párrafos o descripciones inmorales, considerando que se pueda salvar la novela pues “no hay delectación en lo inmoral ni ensañamiento en lo político” (citado por Rodríguez 21). Un tercer lector considera “no deja de ser aleccionador el cuadro plasmado por el autor” debido a que los personajes “no están mitificados, no son héroes idealistas ni patriotas, sino vulgares delincuentes” (citado por Rodríguez 22). Pero este anónimo censor al menos afirma claramente que “punto crucial es discernir la tesis ideológica de su autor,” decidiendo que “de manera clara no se desprende un ataque abierto al Régimen ni a sus Instituciones”. Concluye que “Más bien parece que el autor se ha dedicado a una labor puramente literaria”. Los avatares posteriores que llevaron a la publicación en 1976 y el secuestro de la edición hasta que finalmente pudo circular libremente y ser el libro más vendido de 1977 están bien descritos por Rodríguez (pp. 22–27). Estas tres opiniones de los censores que llevarán a modificar el texto, a pulir hasta cierto punto los *aventis*, revelan algo que no es sorprendente, que hicieron lecturas muy diferentes basadas en su visión de la realidad y su criterio moral y estético. Lo que parece evidente, sin embargo, es que las afirmaciones de Marsé sobre el valor puramente ficcional de la novela no pueden considerarse sino como estratégicas. “Repetiré una y mil veces que la novela es un relato de ficción, que los personajes son de ficción”, declara a *El Noticiero Universal* del 2 de noviembre de 1976 (citado por Amell, 14), añadiendo: “Que, cierto, la ficción se nutre, a veces, de la realidad, pero que yo no tengo ninguna culpa de que en aquellos años, los de mi novela, hubiera más falangistas que ahora y actuasen en la forma en que actuaban”. Este tipo de novela destilada de la realidad dista mucho de las *aventis* de *Si te dicen que caí*, donde se mantiene una relación de mayor complejidad en cuanto a la intrincada relación entre una novela y la sociedad en que se produce y a la cual se refiere.

Reiterativas y lúdicas, aproximadas a la realidad, las *aventis* además son comunitarias, necesitan de su público. Así recuerda Ñito su entorno narrativo, propio del cuento más tradicional: “Tba recordando, con sereno desorden, las *aventis* y los muchachos en torno a las fogatas, el juramento sobre la calavera y la ciudad misteriosa de los

trece años” (131). El fuego reúne a los amigos que se protegen así de la oscuridad del entorno, de la ciudad misteriosa. Walter Benjamin, en su ya clásico ensayo de 1936 sobre “El narrador” predecía que el arte del narrador estaba llegando a su fin, lo que nos puede parecer a primera vista erróneo. Sin embargo, su opinión se basaba en que el arte del narrador ocurría en un entorno de inmediata comunicación, como es el del navegante que regresa a su pueblo y se junta con sus amigos a narrar sus aventuras y compartir sus experiencias. Sus amigos a su vez las cuentan a otros: es una historia que vive de boca en boca. La novela, en cambio, depende del libro y tanto el autor al escribir como el lector están en soledad. Si el narrador sigue existiendo en los bares, oficinas o cenas familiares, parece ya no tener la misma categoría del novelista a no ser que su voz se atrape impresa o en algún medio digital, perdiendo precisamente su ocasión única y personal. Marsé, con su insistencia en la *aventi* rescata el acto creador del contador de cuentos. Nos hemos acostumbrado no solo a considerar que lo importante debe estar escrito o documentado, sino a ver irónicamente el valor de la conversación y la presencia del interlocutor.³ Por alguna perversa tradición hacemos largos viajes para escuchar a gente que admiramos *leer* un texto en vez de gozar de su conversación. La formulación clásica de este conflicto se encuentra en el *Fedro* de Platón, en el cual Sócrates escucha pacientemente la lectura de un discurso escrito que su amigo Fedro ha conseguido de Lisias, un destacado orador. El diálogo ocurre en el campo —han salido a caminar e incluso han refrescado sus pies en un riachuelo mientras escuchan el canto de las cigarras— y luego de una conversación sobre el amor discuten sobre la conveniencia de poner cosas por escrito. Sócrates cuenta una historia sobre el inventor en Egipto de la escritura, Teut, y cómo se le reprochó que con ella debilitaría la memoria, suplantaría el verdadero conocimiento y haría posible argumentos con los cuales ya no se podría discutir. Como una pintura, que interrogada nada responde, los escritos guardarían silencio o responderían siempre lo mismo. Conozco bien las cautelas derrideanas y su sabiduría, pero en esto soy más amigo de Sócrates. Los cuentos *viva voce* —por anclados que estén en todo un sistema escrito necesariamente previo— son mis preferidos. De aquí que haya subrayado en *La narrativa de Juan Marsé* unas palabras que

³ Carmen Martín Gaité anduvo, como Diógenes, en busca de este mismo interlocutor que parece ser escaso o inexistente.

Samuel Amell fijó por escrito de una conversación con el autor: “La novela ideal es aquella que empiezo y hasta la última página la voy leyendo sin darme cuenta que estoy leyendo un texto, es decir, sin darme cuenta de la escritura” (11). Y en la misma entrevista, Marsé dice: “Lo único que sé hacer es contar historias, que en mi caso se convierten en novelas” (12).

La *aventi*, pues, se representa a viva voz y en comunidad: “Y habló Ñito de frías tardes invernales sumergidos en el tibio mar de tebeos y periódicos de acre olor, en la trapería de Java, alrededor de Sarnita y de su voz agazapada, revieja, abyecta y reverencial contando *aventis*” (133). Crean una comunidad de auditores, censores, lectores y críticos, a veces discrepantes entre sí pero centrados alrededor de Sarnita y la novela que lo contiene. Lo que Shirley Mangini escribe sobre las *aventis* se aplica a nuestra relación con ellas: “The *aventi* is a masterful method for providing the reader with an ambitious vision of reality” (93). Y escuchamos, o nos figuramos escuchar, diversas *aventis* de lo que es la novela. Linda Gould Levine subraya el carácter subjetivo de las *aventis*: “El resultado es un texto cuya estructura incoherente refleja perfectamente la falta de sentido en la época descrita” (309). En cambio Champeau ve “una novela de arquitectura rigurosa cuya unidad proviene del tema de la caída y la visita a los infiernos”, mientras que Aránzazu Ascunce lúcidamente la ve estructurada por la autopsia que considera una metáfora de la que el protagonista hace de su propia memoria: “Concerned with the connection between memory, identity and the body, *Si te dicen que caí* is a novel in which the body (Java’s cadaver) functions as a time machine which takes the reader and protagonist back to a lost place through the scrutinizing eyes of a morgue attendant” (22). Para Benevent lo que hay que notar es el laberinto y la araña, de los que no se puede escapar. Jo Labanyi, por su parte, destaca los fantasmas y los vampiros en “History and Hautology”, revelando las connotaciones políticas, mientras que Amell sostiene que “La tesis política que puede encontrarse en la obra es algo marginal a la misma” (135).

Quienes leemos y estudiamos una novela y los comentarios críticos sobre ella formamos una comunidad imaginada que cruza las fronteras, incluso las de la existencia. Estos son los fantasmas y espectros positivos que nos rodean como investigadores. Para mí al menos, el modelo de reunirme con ellos me lo dio Maquiavelo en una carta que le escribe a Francesco Vettori el 10 de diciembre de 1513. Le cuenta sobre su día, que comienza temprano —se levanta

con el sol— y pasa un par de horas conversando con los leñadores. Más tarde, junto a una fuente, cerca de la cual ha puesto trampas para los pájaros, lee algún libro de Dante, Petrarca, Tibulo u Ovidio. Luego de otras actividades, regresa a casa:

Llegada la noche, me vuelvo a casa y entro en mi escritorio; en el umbral me quito la ropa de cada día, llena de barro y lodo, y me pongo paños reales y curiales. Vestido decentemente entro en las antiguas cortes de los antiguos hombres, donde —recibido por ellos amistosamente— me nutro con aquel alimento que *solum* es mío, y para el cual nací; no me avergüenzo de hablar con ellos y de preguntarles por la razón de sus acciones, y ellos con su humanidad me responden; durante cuatro horas no siento pesar alguno, me olvido de toda preocupación, no temo a la pobreza, no me da miedo la muerte: me transfiero enteramente en ellos.⁴ (*Antología* 396)

Al parecer los textos antiguos han cobrado nueva vida —vampiros a su modo— en el lector y a pesar de las advertencias de Sócrates (o, posiblemente, Platón), responden. Igualmente yo, guardando las diferencias, en la compañía de Marsé, Nito, los censores y los críticos no he sentido el menor hastío y he olvidado todos mis cuidados. Me he sentado otra vez a conversar con Samuel, Jo, Arantxa, otros admirados amigos y algunos nuevos que solo imagino. Que esto es ilusión, acaso simulacro, no me espanta.

Espero haber sugerido convincentemente por qué importa el término “aventí”, con sus connotaciones de reiteración, juego, aproximación a la realidad y performatividad comunitaria. Pero queda algo por añadir sobre su importancia. En uno de los primeros comentarios a la novela, José Ortega observó que “la *aventis* es lo poético compensando la realidad degradada” (736), añadiendo que era una “tentativa de evadirse de la amarga cotidianeidad” (737). Valls precisa que la *aventis* es “una alternativa imaginada a la vida real, otra posibilidad de vivir construida por ellos mismos” (23). Es posible, si en esto soy de manera alguna representativo, que nuestra preocupación por la verdad nos lleve a ver a las *aventis* como un sucedáneo pobre de una realidad insuficiente. Pero nunca han dejado de sorprenderme las afirmaciones que hace Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*. Comienza considerando que ha habido una larga e infruc-

⁴ El original italiano de esta última expresión que resume tan bien al lector absorto y transportado por la lectura, es “tutto mi trasferisco in loro” (Machiavelli, *Opere* 426).

tuosa búsqueda de una verdad indudable, búsqueda que no parece sino estar empezando. ¿Por qué sería extraño perder la paciencia, impacientes? Y entonces Nietzsche hace unas preguntas estremecedoras: “Suponiendo que nosotros queramos la verdad: ¿por qué no, más bien, la no-verdad? ¿Y la incertidumbre? ¿Y aun la ignorancia?” (22-23) Este es el dilema que Unamuno esbozó en *San Manuel bueno, mártir*. Nietzsche añade, “el valor que acaso corresponda a lo verdadero, a lo veraz, a lo desinteresado: sería posible que a la apariencia, a la voluntad de engaño, al egoísmo y a la concupiscencia hubiera que atribuirles un valor más elevado o más fundamental para toda vida.” (24) El apartado cuarto de este libro, inquietante, provocador, pareciera estar haciendo la defensa de las *aventis*:

La falsedad de un juicio no es para nosotros ya una objeción contra él; acaso sea en esto en lo que más extraño suene nuestro nuevo lenguaje. La cuestión está en saber hasta qué punto ese juicio favorece la vida, conserva la vida, conserva la especie, quizá incluso selecciona la especie; y nosotros estarnos inclinados por principio a afirmar que los juicios más falsos (de ellos forman parte los juicios sintéticos a priori) son los más imprescindibles para nosotros, que el hombre no podría vivir si no admitiese las ficciones lógicas, si no midiese la realidad con el metro del mundo puramente inventado de lo incondicionado, idéntico-a-sí mismo, si no falsease permanentemente el mundo mediante el número, —que renunciar a los juicios falsos sería renunciar a la vida, negar la vida. Admitir que la no-verdad es condición de la vida: esto significa, desde luego, enfrentarse de modo peligroso a los sentimientos de valor habituales; y una filosofía que osa hacer esto se coloca, ya sólo con ello, más allá del bien y del mal. (25-26)

Espero que invocar a Nietzsche y estas líneas no haya espantado a los espectros amigos. La novela indica que cuando la fe en las *aventis* se evapora, la vida pierde su encanto: “les pareció de pronto que sus salvajes *aventis* se deshacían en una bruma de ensueño” (134), y se le dice a Nito: “Anda ya, déjate de *aventis* que ya eres mayorcito para eso” (436). Pero si el ensueño y las *aventis* habían servido para darle sentido a vidas desamparadas de significado, esa era la verdad de su valor. Quizás otra cita de la novela ayude a entender este punto. Java se ve obligado a participar en unos actos sexuales degradantes para goce del mirón que paga, pero en los que protagoniza, “instalaría un sueño rutilante allí donde la realidad seguía siendo dura y difícil” (125). Si Ovidio transmutó el dolor y la miseria de su exilio en poemas que no han dejado de admirar, deleitar y emocionar a gene-

raciones por dos milenios, y Marsé pudo transformar su infancia dolorosa y dura en una novela que es una gavilla de memorables *aventis* a las que seguimos retornando, nuestra imaginaria comunidad, ¿quiénes somos para juzgar, exigiendo en todo la verdad?

OBRAS CITADAS

- Amell, Samuel. *La narrativa de Juan Marsé: Narrador de aventis*. Madrid: Playor, Nova Scholar, 1984. Print.
- Ascunce, Aránzazu. "The Dissection of Memory in Juan Marsé's *Si te dicen que caí*." *Bulletin of Hispanic Studies* 85 (2008): 15-32. Print.
- Benevent González, Silvina. "*Si te dicen que caí* de Juan Marsé: Images du Mythe d'Arachné." *Amaltea* 2 (2010): 9-22. Print.
- Benjamin, Walter. "El narrador". Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991. Print.
- Champeau, Geneviève. "A Propos de *Si te dicen que caí*." *Bulletin Hispanique* 85.3-4 (1983): 359-78. Print.
- Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Resina, Joan Ramon. Amsterdam: Rodopi, 2000. 65-81. Print.
- Levine, Linda Gould. "*Si te dicen que caí*: Un calidoscopio verbal." *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 7.3 (1979): 309-27. Print.
- Mangini González, Shirley. "*Si te dicen que caí*: A Chronicle of Post-Civil War Spain." *The International Fiction Review* 12.2 (1985): 92-96. Print.
- Machiavelli, Niccolò. *Opere. Lettere*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinesi, 1984. Print.
- . *Antología*. Ed. Miguel Ángel Granada. Barcelona: Península, 2009. Print.
- Marsé, Juan. *Si te dicen que caí*. Editada por Ana Rodríguez Fischer y Marcelino Jiménez León. Madrid: Cátedra, 2010. Print.
- Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2007. Print.
- Ortega, José. "Los demonios históricos de Marsé: *Si te dicen que caí*." *Cuadernos Hispanoamericanos* 312 (1976): 731-38. Print.
- Ovid. *Metamorphoseon*. <http://ovid.lib.virginia.edu/metamorphoseonUVA.html>. Web. 2/2/2014
- Ovid. *Tristia; Ex Ponto*. Trans. A.L. Wheeler, revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library. Cambridge, MA, and London: Harvard UP, 2002. Print.
- Ovidio. *Las Metamorfosis*. Trad. de Sánchez de Viana, Pedro. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1910. Print.
- Plato. *Phaedrus*. En *Complete Works*. Ed. John M. Cooper. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Co., 1997. 506-56.
- Quevedo, Francisco de. *Poesía original completa*. Barcelona: Planeta, 1999. Print.
- Rodríguez Fischer, Ana. "Introducción." *Juan Marsé, Si te dicen que caí*. Madrid: Cátedra, 2010. 11-92. Print.
- Valls, Fernando. "Teoría y práctica de la 'aventi' en Juan Marsé." *Ínsula* 755 (2009): 23-27. Print.

BLANK PAGE