

NOTAS

APUNTES SOBRE LA DISIDENCIA IDEOLÓGICA EN LA OBRA DE JUAN MARSE

JOAN J. GILBERT
University of Arizona

Dondequiera que se constituye una sociedad
poderosa, un Estado, una religión, una opinión
pública... dondequiera que se establece una tiranía
se odia al filósofo solitario... Su anhelo es siempre
franqueza y verdad.

Pfo BAROJA, *Memorias*.

La obra novelística de Juan Marsé ha suscitado reacciones apasionadamente polémicas en la mayoría de los críticos¹. Por otro lado, como casi todos sus comentaristas apuntan, el «escaso interés que aparentemente suscita entre los universitarios»² es evidente. La pa-

¹ Ignacio Soldevila se queja de ello en «La obra narrativa de Juan Marsé como objeto de estudio y polémica: a propósito del libro de Samuel Amell, *La narrativa de Juan Marsé*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (Invierno 1989): núm. 2, vol. XIII, pp. 285-292.

² Cfr., Geneviève Champeau «A propos de *Si te dicen que caí*». *Bulletin Hispanique* (juillet-décembre 1983) LXXXV 314, 359-78. Es bien curioso que a pesar de la indignación de Soldevila, si bien justificada en sus esencias, no desmiente con sus argumentos la aseveración de la crítica francesa. En efecto, como Samuel Amell ha señalado, *La narrativa de Juan Marsé* (Madrid: Ed. Playor, 1984), pp. 7-8, y nosotros también repetidamente, la última vez en «Catalunya en la obra de Juan Marsé», *Ojancano, revista de literatura española* (octubre 1988) Año I, núm. 1, la crítica llamada profesional no ha dedicado merecida atención a la obra de Marsé. Las razones son múltiples y un estudio profundo de ellas iría más allá del marco de este artículo. Quizá la cita-epígrafe que encabeza este artículo pudiera ser un punto de partida para el debate sobre este tema.

radoja es bien interesante. En la medida que la obra de un escritor se esfuerza en ser eco fidedigno de su tiempo, parece enajenarse del mundo social en que vive. La autenticidad histórica manifestada en el microcosmos de sus libros se halla en clara discrepancia con «la fachada» oficial de la cultura aceptada por la gran mayoría. No nos referimos a la «masa» (de la que se lamentaba Ortega), sino más bien de las normas de vida dictadas por la «mayoría silenciosa» cuyas habilidades camaleónicas, sobre todo en la modernidad, invariablemente han sido su decálogo moral. Así hemos entendido nosotros el concepto de «crisis» luckacsiano tan fecundo para la literatura y en particular para la novela³. La profunda soledad del héroe epopéyico burgués consiste en no dejarse abrumar por lo «lacrimoso». Sentimos simpatía por el héroe, como la sienten los muchachos del barrio barcelonés del Carmelo, precisamente por la temeridad de un Jan Julivert al rechazar los modelos de esta «mayoría silenciosa» y preservar, cueste lo que cueste, los suyos: «Mostraba siempre, incluso cuando vestía aquella sonsa y remendada chaqueta del pijama, una meticulosa pulcritud; los cabellos impecablemente planchados, el riguroso afeitado y las cuidadas manos, eran victorias de la personalidad sobre la desmemoria y la derrota.»⁴

En la España post-franquista, Juan Marsé es quizás el novelista que más sarcásticamente ha dramatizado este sentimiento de radical enajenación. Amell cree que «su visión de la sociedad tiene una característica básica: su autenticidad» y analiza varias de las causas responsables de la belicosidad con que a menudo se ha comentado la obra de nuestro novelista⁵. En este ponderado y desapasionado estudio se sugiere que «al no encontrarse adherido a ningún credo o partido político» (p. 207), Marsé carece de ideología, aunque al final el crítico cite a Vázquez Montalbán, quien dijera que es: «un anarquista por lo libre» (p. 213). El propósito de este ensayo es aclarar someramente el papel de la ideología en la obra de nuestro novelista

³ Valga como botón de muestra el caso del gran «romántico» alemán Hölderlin: «Despite the benevolent protection of Schiller and notwithstanding the commendation of the most significant critic of the period, A. W. Schlegel, he remained completely unknown as a poet (...) His elegy (*Hyperion*) is therefore a pathetic and heroic accusation against his age and not a subjective and lyrical lamentation of a private fate, however pitiable.» Georg Lukács, *Goethe and his Age* (London, Marlin Press, 1969), pp. 151-52.

⁴ Juan Marsé, *Un día volveré* (Barcelona: Plana Janés, 1982), p. 126.

⁵ Samuel Amell, «Elementos satíricos en la obra de Juan Marsé», *Romance Quarterly* (May 1988), 34, 2, pp. 205-14.

y más concretamente cómo se manifiesta dentro del contexto nacional catalán. Las cuatro narraciones publicadas recientemente y no incluidas —por razones cronológicas— en el trabajo de Amell nos servirán de punto de partida.

En *Teniente Bravo*⁶ se dan cita todas las características formales y temáticas de su obra anterior a los años ochenta, si bien con algunas variantes y ausencias importantes que, creemos, vale la pena comentar.

Por de pronto, es quizás el único libro donde está ausente la consabida parodia de la iglesia a causa de que, como institución, parece haber dejado de tener papel destacado en la sociedad catalana «pre-olímpica» y de consumo. Marsé sigue siendo fiel al concepto de la novela como crónica-crítica de la vida histórica y así se hace eco de lo que considera relevante en el momento actual: «Pero esos claveles a los que ahora te agarras para no precipitarte al abismo, no son de brillante plástico..., son duros de verdad, maestro, es decir: frágiles, enfermos y se partirán en tus manos, porque la atmósfera de la ciudad los ha podrido» (*El fantasma*, p. 81). La ambigüedad irónica es evidente. Por un lado, la cita pudiera interpretarse como el fracaso de la asimilación a Catalunya de los «xarnegos» tipo Pijoaparte (están hablando de un guión cinematográfico sobre ello). La otra interpretación más literal podría ser el ataque sarcástico a los resultados de la prosperidad y el triunfalismo tecnológico. En ambos casos se trata de un fenómeno postfranquista en la Catalunya actual. Se trata de un país que con la ilusión de la libertad peliculara (una de las narraciones —*El fantasma del cine Roxy*— es en realidad un guión cinematográfico) y una prosperidad de «años bobos» se esfuerza en borrar el pasado o reflexionar sobre el futuro: «... respirando mierda a través de los pañuelos atados a la nuca como bandoleros: el día más contaminado del año, según la radio» (p. 55). En el momento presente, o sea, en la década de los ochenta, en un final de siglo peligrosamente cloroformizado ideológicamente, el ejercicio de disidente consiste

⁶ Juan Marsé, *Teniente Bravo* (Barcelona: Seix Barral, 1987). Dicho libro es en realidad una resolución de cuatro narraciones: *Historia de detectives*, *El fantasma del cine Roxy*, *Teniente Bravo* y *Noches de Bocaccio*. *Noches...* había aparecido previamente en *El Urogallo* 7 (noviembre 1986) y es reproducido sin modificaciones. *El fantasma...* de esta edición contiene importantes adiciones y cambios al texto del mismo título publicado en forma de libro por Ediciones Almarabú (Madrid) en 1985. Las otras dos narraciones son inéditas. Nosotros siempre citaremos de la edición de Seix Barral.

en poner las cartas boca arriba. Lo que en obras de la época pre-democrática era una maliciosa sonrisa, es ahora material literario serio. En los años duros, cuando estaba de moda la politización ideológica —entre los intelectuales—, la obra de Marsé era intencionalmente menos militante, pero cuando la sombra del Caudillo (la araña de tantas novelas anteriores) se va desvaneciendo y los presuntos opositores de antaño se han convertido en los caudillos del presente, la disidencia de Marsé adquiere tonos marcadamente ideológicos: «Lo hice por mi padre, por respeto a su memoria de pistolero republicano rojo separatista...» (*Historia de detectives*, p. 19).

En nuestra opinión, la idea de la disidencia tiene en el fondo para Marsé raíces libertarias en el ámbito de la cuestión catalana y catalanista dentro del contexto del Estado español. Con diversos matices es algo que ha cultivado a lo largo y ancho de toda su obra, y de ahí que sea arriesgado motejarlo de novelista español, aunque escriba en castellano, lengua aprendida como señala Amell⁷.

Ahora bien, hay que ir con sumo cuidado al equiparar mecánicamente las ideas de Marsé con las del personaje Marés (Marsé un poco cambiado que aparece en tres de las cuatro narraciones) y quisiéramos subrayar que para nosotros es Marés quien realmente nos interesa como objeto de análisis, aunque no desdeñamos las obvias concomitancias de «Weltanschauung» entre el narrador básico y el ficticio, sobre todo en esta última obra *Teniente Bravo*.

A pesar de que, como apuntan Cristina y Eduardo Mendoza⁸, el anarquismo catalán no fue un fenómeno ideológicamente unitario, poseyó ciertos principios ideológicos que encuentran eco en la obra de Marsé. En primer lugar, el «credo» anarquista se distingue de todos los demás de la izquierda por su odio visceral a cualquier tipo de poder. El ser humano es soberano a través de su libertad individual. El acto de rebeldía personal y directa es su emblema preferido: «Un solo acto (individual) es mejor propaganda que mil panfletos» diría Bakunin. Este acto y la fascinación soreliana por la violencia parecen ser características definitorias de la obra de Marsé. Los dos filmes más mencionados en este libro son *Shane* y *Mutiny on the Bounty*, y en ambos hallamos al individuo rebelándose violentamente contra la opresión de la tiranía: «Las mucha-

⁷ «Lo que es obvio es que en *Últimas tardes con Teresa Marsé* ya no necesita servirse del diccionario.» *La narrativa...*, p. 20.

⁸ Cfr., *Barcelona modernista* (Barcelona: Planeta, 1989), pp. 132-41.

chas de plató admiraban su (Alan Ladd-Vargas) sonrisa triste de pistolero solitario, su recta espalda desdeñosa de la muerte... (108). En esta obra, sin embargo, la violencia es vista con más simpatía y menos ironía que en otras anteriores, incluyendo *Un día volveré*: «Querido 'directed by', deberías de mostrarte más respetuoso y más comprensivo con tus personajes, sobre todo si son perdedores» (107). La influencia de Baroja es bien evidente⁹.

Como ha estudiado exhaustivamente Lily Litvak, el movimiento libertario «era una forma de vida»¹⁰ que ponía gran énfasis —como el cristianismo primitivo¹¹— en la correspondencia entre la expresión de las creencias (bien en forma oral o escrita) y su praxis. Ello explicaría el apoliticismo partidista de la obra de nuestro novelista (se burla de todas las tendencias políticas), pero raramente de las esencias ideológicas. Ahora, en la década de la bancarrota de todas las ideologías partidistas y en plena era del tecnócrata, su obra resaltarà precisamente el filisteísmo de los supuestos guardianes de la moral humana.

La sátira contra los intelectuales de oficio es visceral en toda la obra de Marsé, y en la narración donde se manifiesta con más encono es en *Noches de Bocaccio*, guiñol y especie de guía telefónica de la cultura catalana y catalanista más afin a la «dolce vita» («Acostarme con Merceditas Sopillosa y que me explique qué es eso del estructuralismo lingüístico del que tanto hablan los críticos», p. 179) y a la imagen publicitaria de todo —incluyendo la literatura— con su precio consabido: «Ligar editora y contrato-anticipo no menos de 25.000 pesetas por próxima novela titulada *El vampiro de la Sagrada Familia* o *El monstruo del cine Delicias*» (p. 178).

A contracorriente de la mayoría de los escritores de su generación, el Marsé-Marés de esta última década no ha claudicado, deján-

⁹ «La simpatía por el pobre en España es o ha sido una cosa que me reconcilia con el país.» Pío Baroja, *Memorias* (Madrid: Minotauro, 1955), p. 409. Es bien interesante que Baroja se lamentara de la incomprensión de la crítica con términos muy afines a los empleados por Amell refiriéndose a Marsé (*op. cit.*): «... he llegado a tener la sospecha, quizá infundada, de que tanto en España como en el extranjero, ha habido un ligero empeño en pintarme a mí como un hombre desagradable, egoísta, antipático, de mal humor, que no puede tener éxito más que por un gusto estragado del público». *Memorias*, p. 1265.

¹⁰ Lily Litvak. *Musa libertaria: Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)* (Barcelona: Antoni Bosch, 1981), p. 147.

¹¹ Cfr. Gerald Brenan. *The Spanish Labyrinth* (Cambridge: Cambridge University Press, 1967), pp. 131-70.

dose seducir por la vanidad o el autobombo de la Catalunya intelectual cuyo hombre de paja es Jordi Pujol. Pese a que casi todos los improperios personales y simbólicos con que ha castigado a los mandarines de la cultura catalana se pueden rastrear desde sus primeras obras¹², es ahora cuando adquieren una contundencia exasperante. Marés adopta el papel de archivero de creencias y principios considerados «ingenuos» o «superados». Así, en *El fantasma del cine Roxy*, el presunto escritor-guionista le propone una serie de secuencias filmicas a un director contemporáneo de la «gox-divin» para ser todas ellas rechazadas por irrelevantes: «Ni ganas», le replica el director, «yo veo vídeo» (p. 48).

Como apunta Litvak, el ideario libertario pretendía preservar en el ser humano la belleza de la vida sana y sin restricciones artificiales¹³. La artificialidad de las relaciones humanas es precisamente contra lo que se rebela el guionista de este cuento ahora ya sin la ambigüedad irónica de otros tiempos: «Intelectual depravado —cortó el director—. Eso es lo que eres. —Depravado, quizá. Lo de intelectual lo considero un insulto» (p. 97). Marsé-Marés entra de lleno en otro de los principios rectores del movimiento libertario catalán con el intento de llevar a cabo una síntesis estético-político-social para destruir el status de la obra de arte como goce privativo de la burguesía y, sobre todo, como producto exclusivo del intelectual profesional (Litvak, 287). Resultado de ello es la inclusión del cine popular y los improperios contra el «regista de secano» (p. 95) incapaz de ver *ideas* en este mundo de imágenes y grabados tan típicos de la cultura libertaria y también de la obra de Marsé. La disidencia, pues, consiste en mantener la libertad total ante lo que uno cree, al margen de las consignas prescriptivas del mundo de los eslogans. De otro modo, el adjetivo «libre» es tan absurdo y vacío como el cascado potro que el teniente Bravo se empeña en domeñar.

También este libro marca un hito importante en el tratamiento literario de la llamada «cuestión catalana». Por un lado reaparecen las puyas y los sarcasmos ante el papel «patriótico» de la burguesía llamada nacionalista, pero la ecuanimidad sarcástica de, por ejemplo, *Últimas tardes con Teresa*, burlándose de tirios y troyanos, se ha trocado en un esfuerzo de reivindicación de los que realmente fueron víctimas de la represión fascista. La intencionalidad del na-

¹² Cfr. S. Amell, *op. cit.*

¹³ *Musa...*, pp. 214-15.

rrador es bien clara en *Historia...* «Espabilad, venga, esforzaros un poco más en atar cabos sueltos y en aventurar conclusiones, aprended a ser más perspicaces y mal pensados, o nunca llegaréis a nada...» (p. 32).

La misión del intelectual auténtico es hurgar más allá de la superficie externa de la realidad (véase el epígrafe-cita de Pessoa en *Historia...*). La frivolidad de la clase dirigente catalana se define precisamente por la ausencia de ideas o convicciones sentidas con emoción. Las cuatro narraciones de este libro están insertadas en un mundo de rituales que se mueve por las cotizaciones monetarias del momento y la megalomanía del poder¹⁴: «Por supuesto, hoy sabemos que la naturaleza de ese poder no era (habla del año 1968) más que una fantasmal y noctámbula inclinación al reencuentro, una manera de beber juntos y de prolongar la noche, un guiño de inteligencia en horas de relajo» (*Noches...*, p. 154). La furia sarcástica de la sátira sólo es justificable en términos de la ética libertaria con su énfasis en lo natural y la emoción casi mística por la autenticidad humilde y la fraternidad humana: «Vamos allá. La humildad es importante en este oficio, hijo» (*El fantasma...*, p. 108).

En *Historia...*, Marés y otros muchachos de barrio, entre ellos varios «xarnegos», nos cuentan la otra cara de la Catalunya perseguida y humillada de la postguerra. Es una historia que habla volúmenes sobre la intencionalidad ética de la obra de nuestro novelista ante el comportamiento de los catalanes que, en el anonimato, resistieron y se mantuvieron fieles al país: «[Marés] Desde muy chico había dado muestras de esta extraña y terrible facultad: diríase que adivinaba el dolor del alma de las personas, que percibía su pena y su infortunio con sólo mirarlas a la cara y verlas pasar por la calle yendo al trabajo...» (p. 28). No hay ni un ápice de sorna ante la actitud ideológica de esta gente que no se resignó a la derrota en la cárcel —el padre de Marés «rojo-separatista»— o como

¹⁴ «Yo sigo creyendo que, en estos momentos, lo verdaderamente atractivo para el ser humano no es el sexo, sino el poder. Ni siquiera el dinero. Es algo que siempre me ha parecido misterioso y por eso me interesa saber cómo es realmente.» Eduardo Mendoza (*Ajoblanco*, núm., p. 56). La fascinación por el poder como fuerza contribuyente a la corrupción humana es obsesionante entre muchos de los novelistas barceloneses, escriban en castellano o catalán (en Mercè Rodoreda, por ejemplo) y nosotros estamos convencidos que el substrato ideológico libertario es de viejas y hondas raíces en el pueblo catalán. De ahí la aversión de estos escritores —como es el caso de Marsé, Candel y Mendoza, entre otros— a la ideología de los partidos políticos tradicionales.

el matrimonio de esta narración cuyo marido («actor secundario y fracasado», p. 30) desesperado se suicida.

La Catalunya finisecular —La Generalitat post-franquista— sigue siendo un fenómeno clasista¹⁵ y al igual que la memoria de Lluís Forest (*La muchacha de las bragas de oro*), calculadamente, distorsiona el pasado. Es precisamente en la presente época de espejismos eufóricos del poder cuando el novelista —la conciencia de la comunidad— entra en la brega ideológica con menos ambigüedad o reticencias: «Aquellos días de peligro y maldad quedaron lejos al fin, y ya nadie se acuerda de su olor a pólvora y a carroña. Yo he vuelto a pensar a veces en el ahorcado con zapatillas y fijapelo... A fin de cuentas en aquellos tiempos cinco duros eran cinco duros» (p. 39).

En la famosa «guía telefónica» de la intelectualidad «progre» catalana (*Noches de Bocaccio*) hay una ausencia notable que por sí sola contribuye a darnos una idea más clara del ideario de su obra. Se trata de Francisco Candel, quien con una consistencia ejemplar ha mantenido la tesis que la supervivencia nacional catalana depende de la mayor o menor capacidad de asimilación de los emigrantes («xarnegos») al ideario del nacionalismo catalán¹⁶. Para que ello sea posible —arguye Candel— hay que transformar el tradicional protagonismo burgués y ampliar la ideología nacional a la clase obrera donde se concentra la gran mayoría de los «xarnegos». A su vez ello implica un replanteamiento ideológico de la ideología nacionalista, que no ha cristalizado por muchas razones con la llegada del Gobierno Autónomo (Generalitat) y que perpetúa

¹⁵ «Es decir, el nacionalismo catalán no pretendía, antes de la Guerra Civil, ni creo que pretenda hacerlo ahora, la 'nación' en el sentido de autogestión o de autodeterminación. Solamente en las líneas anteriormente apuntadas de autogestión y de autodeterminación, los obreros, junto con núcleos conscientes de pequeños burgueses revolucionarios —dado que estaban, o están, fuera de este juego...— Los únicos que podrían conseguir la revolución que suprimiría el capitalismo y el Estado burgués, y crearía otra realidad catalana totalmente distinta a la que, hasta ahora, conocemos. Pero, concluyendo, esta labor de otra Cataluña jamás será el resultado de una iniciativa burguesa.» Antonio Jutglar, *Historia crítica de la burguesía catalana* (Barcelona: Anthropos, 1984), p. 537. Es interesante señalar que en el campo de la historiografía catalana, Jutglar es considerado —como era de esperar— como un disidente «esotérico» por el nacionalismo catalán de pandereta. Co-fundador de la Universidad Autónoma de Barcelona, en la actualidad ejerce su docencia en Málaga.

¹⁶ Sobre todo en *Els altres catalans* (Barcelona: Plaza Janés, 1964) y a lo largo y ancho de toda su voluminosa obra ensayística y de ficción.

el dilema moderno de la cuestión catalana dentro del catalanismo¹⁷. En este sentido la disidencia de Candel ha sufrido, al igual que Marsé, la consabida indiferencia de la intelectualidad oficial, dentro y fuera de Catalunya¹⁸.

Uno de los guiones que le propone Juanito Marés al hipotético cineasta «feliniano» es la historia de Susana, dueña de una papelería «nido de rojos separatistas» (p. 77), y Vargas, un «xarnego» muy distinto del modelo pijoapartesco. A pesar de la consabida ironía del narrador «Papelería i Llibreria 'Rosa d'Abril'»¹⁹, la historia pretende ser «un homenaje a los charnegos que aterrizan en Barcelona buscándose la vida...» (p. 80) y precisamente por este motivo es rechazado por el cineasta de pega, quien, podemos presumir, es un catalán de la burguesía intelectual del salón Bocaccio.

Susana (imagen simbólica de Catalunya) es la mujer de Jan Estévet Mas, quien en 1950, después de años de cárcel, logra huir al sur de Francia continuando la resistencia en la clandestinidad y abandonándola al final. Cuando la papelería-librería de Susana es allanada por elementos fascistas, es Vargas quien asume el papel de príncipe blanco (Shane) y se decide, lanza en ristre, al rescate de la Catalunya indefensa: «¿Y tú quién eres perdulario? Flecha 1.º: Un amigo de los Estévet. (Nota importante: el charnego Vargas pronuncia mal el apellido... cargando el acento en la penúltima sílaba en vez de hacerlo en la última. Así, al decir Estévet, casi le oímos decir Starret)» (p. 83). Quizás así lo quisiera creer Marés, pero en realidad son el film *Shane* y su héroe de Hollywood los que mixtifican la realidad histórica. Susana-Catalunya, privada de su defensa libertaria Stévet-Starret-Jan Julivert sólo vislumbra una tenue luz en la posibilidad de que este nuevo caballero Tirant Lo Blanc-Vargas la rescate de las garras del Lagartón-Capitán Blake-araña-dragón, todas ellas metáforas del «Cruzado de la mierda, chorizo del Imperio, mamón de la Vieja Guardia» (p. 78).

En realidad, Susana, en plena época de la supuesta libertad catalano-democrática, se halla tan desamparada como en los años duros de la resistencia. Así, el guión (rechazado y ridiculizado por

¹⁷ Es útil al respecto la monografía de Francesc Mercadé, *Cataluña: intelectuales, políticos y cuestión nacional* (Barcelona: Península, 1982).

¹⁸ Cfr. J. Gilabert, «Francisco Candel: His essays and the Catalan national question.» *Siglo XX/20th Century* (1988-89), vol. 6, núms. 1-2, p. 89.

¹⁹ «Rosa d'Abril» es parte del himno a la Virgen de Montserrat.

la Catalunya bocacciana) termina con una imagen, acaso también tan ilusoria como el «happy end» de *Shane*: «Susana: Algún día volveremos a colgarlo (el rótulo en catalán de la papelería-librería) sobre la puerta de la calle. Vargas: Algún día, sí. Susana: ¿Me ayudará usted cuando llegue ese día? Vargas: (Sonriendo animoso) La ayudaré, sí, señora. Cuente conmigo.» (pp. 103-4).

Las imágenes de este guión dramatizan con clara intencionalidad la esencia del sentimiento nacional catalán en su aspecto más generoso de su versión libertaria. La obra novelística de Marsé surge ciertamente, como se ha señalado, de un mundo novelesco de imágenes²⁰, pero en ningún momento desprovisto de ideología. Como en Baroja, la visceral simpatía del mundo ficcional marseano está con «los de abajo», quienes estoicamente contemplan en *Teniente Bravo* cómo el emblema del poder es incapaz de vencer a un caballo de cartón.

Detrás del humor sarcástico se halla siempre un moralista. En este caso, podríamos señalar que la imagen de por sí es sólo uno de los muchos vehículos a través de los cuales un narrador de fuste logra transmitir su visión del mundo. Las imágenes de Marsé cultivan con esmero la independencia ideológica, pero no por ello son huérfanas de credo ético: «cuando yo propongo una imagen —dijo el fatuo guionista, en tono algo despectivo— esa imagen, si la ruedas, debe expresar exactamente lo que yo he decidido que exprese. Ni más ni menos» (*El fantasma...*, p. 86). Es una manera de ejercer la soberanía del ser humano a través del arte.

²⁰ Samuel Amell, *La narrativa...*, op. cit., p. 15.