

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (IV)

Juan Marsé

Los versos de Jaime Gil de Biedma fueron pocos pero todos inolvidables. Entre los últimos que escribió bajo el título de *Poemas póstumos*, hay uno –«Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma»– que nos conmueve particularmente. Se evoca una jornada veraniega en la piscina de la residencia familiar a la hora del mediodía (se trata, sin duda, de aquella casona segoviana de La Nava, donde el poeta niño había pasado los días de la guerra civil) y los vasos de vino blanco sobre la hierba, los chapuzones, las risotadas, nos hablan de unas horas felices pobladas de nombres propios: «...Ángel / Juan, María Rosa, Marcelino, Joaquina...». Días después, el poeta, egoísta y elegíaco (¿se puede ser elegíaco sin ser egoísta?), confirmará que aquél «fue un verano feliz, / ...*El último verano de nuestra juventud*, dijiste a Juan / en Barcelona al regresar / nostálgicos».

Este Juan es –sigue siendo– Juan Marsé (Barcelona, 1933),



José-Carlos Mainer (Zaragoza, 1944) es catedrático de Literatura Española en la Universidad de su ciudad natal, tras haber profesado en las de Barcelona y La Laguna. Cultiva la historia de la literatura y ha escrito varias obras, entre las que cabe citar: *Falange y literatura*, *Literatura y pequeña burguesía en España*, *La Edad de Plata (1902-1939)*, *La doma de la Quimera*, *De postguerra* y los ensayos de teoría *Historia, literatura, sociedad* y *La escritura desatada. El mundo de las novelas*.

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a Ciencia,

y haber sido testigo de esa confianza de Jaime Gil de Biedma dice mucho de su estatura moral, aunque, en principio, pocos seres humanos parecen tener tan poco en común como uno y otro. Jaime Gil pertenecía a una familia refinada y altoburguesa, había cursado estudios universitarios y, al margen de sus disipaciones y descontentos, ganaba su vida como puntual ejecutivo de la empresa familiar, la Compañía de Tabacos de Filipinas. Juan Marsé era un huérfano, adoptado por la modesta familia catalana que le dio el apellido, no había seguido estudios regulares, trabajó hasta 1959 en un taller de joyería y, tras esa fecha y por poco tiempo, como auxiliar de laboratorio en París. Pertenecían a dos Barcelonas diferentes: Jaime Gil, a la que, en otro poema memorable, había llamado la edad «de la pérgola y el tenis», vencedora luego de la guerra civil, aunque hubiera puesto un mohín de asco ante la tosquedad de los triunfadores; Juan Marsé estaba vinculado a la Barcelona menestral y laboriosa, la Barcelona de barrio, un poco tocada de anarquismo pero mucho más de sentido común, que había sido derrotada en 1939. Los dos, sin embargo, se admiraron sinceramente y se debían mucho: Gil de Biedma, poeta a rachas dispersas, lector muy selectivo de poesía británica y francesa, encontraba en Marsé el contrapeso vital para una inteligencia como la suya que tendía más a la inhibición lúcida que al compromiso; Juan Marsé, escritor más laborioso, halló en su amigo las referencias culturales que le faltaban y, a la vez, aprendió a refugiarse en la ironía sarcástica su tendencia natural a lo cómico, y revistió de rigor histórico su personal querrela sentimental. Sin duda alguna, Gil de Biedma ha escrito el puñado de poemas más importante que un lírico hizo en España entre 1960 y 1970; tam-

Lenguaje, Arte, Historia, Prensa, Biología, Psicología, Energía, Europa, Literatura, Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro español contemporáneo, La música en España, hoy, La lengua española, hoy, Cambios políticos y sociales en Europa, La filosofía, hoy y Economía de nuestro tiempo, 'Novelistas españoles del siglo XX' es el título de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado los ensayos *Luis Martín Santos*, por Alfonso Rey, catedrático de Literatura española de la Universidad de Santiago de Compostela (febrero 2002); *Wenceslao Fernández Flórez*, por Fidel López Criado, profesor titular de Literatura española en la Universidad de La Coruña (marzo 2002); y *Benjamín Jarnés*, por Domingo Ródenas de Moya, profesor de Literatura española y de Tradición Europea en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (abril 2002).

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

JUAN MARSÉ

FUENCISLA DEL AMO

poco debería haber reserva alguna en reconocer que Juan Marsé es, desde ese mismo 1960 a la fecha, nuestro mejor narrador.

Uno y otro han escrito fundamentalmente sobre lo mismo: el paso del tiempo y, como consecuencia, el peso de la memoria, una facultad que es, a la vez, privilegio y castigo. Para ambos, el punto de partida es la realidad y, en tal sentido, son realistas, si es que el término quiere decir algo sin la prevención de unas comillas o sin el añadido de algún adjetivo: digamos «realismo crítico» o, mejor aún, «realismo moral». Y Marsé es, además, un escritor profundamente visual. No sólo le gusta el cine (sobre el que escribe a menudo), sino que parece querer que su prosa compita con la impresión de simultaneidad, la fuerza del subrayado gestual, la capacidad de intuición relampagueante que tiene el plano fílmico: los arranques de muchas de sus novelas, la descripción física de sus personajes, la composición de las escenas, el uso de la elipsis y el montaje, la elaboración de ambientes abigarrados en los que quiere resumir la intención del relato y, desde luego, su peculiar sentido de la épica del perdedor deben mucho a la lección del cinema. Y particularmente a la filmografía clásica norteamericana (en un relato breve justamente famoso, «El fantasma del cine Roxy», ha presentado la acción como un guión cinematográfico que comentan y discuten un escritor y un director de cine: por supuesto, Marsé está por igual detrás de ambos).

Marsé escribió su primera novela, *Encerrados con un solo juguete* (1960), con poco más de veinte años y la entregó a una empleada en la portería de la editorial Seix-Barral con destino al premio «Biblioteca Breve». No lo ganó por poco (quedó desierto) pero conquistó amigos y, sobre todo, confianza en sí mismo. La novela es la narración de unas vidas inútiles, frustradas, marcadas por el pasado e inermes ante el porvenir. La postura natural de los personajes parece ser el decúbito supino a media luz y la situación general, el fracaso y la autocompasión. Y el único lenitivo es el ejercicio de un erotismo, tan escasamente franco, tan turbia-

mente sustitutorio y confuso como lo son los datos del pasado inmediato: no sabemos cuál es la razón por la que el padre de Tina está fuera de España, ni por qué murió el padre de Andrés («murió por sus cosas», dice la madre viuda), ni cuál es el malestar que atormenta a Martín, el otro novio de la chica. Pero sabemos que todo tiene que ver con el período 1936-1939, del que nos separan diez años en el tiempo de la novela. También es ambiguo el final: Andrés y Tina se piden ayuda, lo que siempre será mucho más que manosearse mutuamente en calles, bares, playas o en aquella casa de los Climent donde siempre se oye la radio y se acumulan desordenadamente las revistas de cine, las medias usadas, las polveras y las barras de carmín.

La novela siguiente, *Esta cara de la luna* (1962), no supuso un progreso literario apreciable. Nuevamente, un protagonista frustrado se levanta de una cama. Pero Miguel Dot no es Andrés Ferrán: pertenece a la burguesía universitaria y cultivada («cuando quiera una conferencia sobre la agonía de la juventud de la oposición, la daré yo») y no al mundo de la menestralía urbana. Por eso, todo en este relato es más violentamente satírico (Soto dice: «He cometido el error de emplear la palabra “auténtico”. Lo siento. No tiene validez absoluta porque ha sido ya demasiado empleada por los paranoicos»), pero también mucho menos sincero. Los pasos de este periodista, hijo de familia y fracasado profesionalmente, en una revista del corazón y sus andanzas en camas ajenas y bares de mala nota interesan sólo a medias y además se trascendentalizan demasiado. El Marsé posterior jamás haría decir a una cínica adúltera, Lavinia, una frase como ésta: «-Díme, Miguel, ¿no te sientes como un crío al que le quitaron demasiado pronto los juguetes?». Y tacharía de inmediato esta otra de Miguel a Julia: «-Con talento o sin él, uno es un intelectual de mierda. Y yo no quiero vivir contra la historia».

Pero en un verdadero escritor no hay borrador que se pierda del todo. En *Encerrados con un solo juguete* aparece por vez primera el barrio clave del resto de su obra: «la plaza en herradura abollada» y «al fondo, la ciudad junto a Montjuic. El mar siempre gris», que son la plaza de Sanllehí y el dédalo de calles que descienden hacia Gracia y el Ensanche. Volveremos a encontrar-

lo. En *Esta cara de la luna* comparece la descripción de una burguesía parasitaria e insegura pero, a la vez, despiadada y fuerte. Y Marsé, que tiene la intuición natural de la historia (mucho más que el pobre Miguel Dot, claro), ha sabido reconocer siempre al enemigo, sea bajo las especies de la burguesía especuladora del franquismo o bajo las untuosas formas del pujolismo posterior, que ha venido a sucederle en el poder.

En 1966, *Últimas tardes con Teresa* reanudó el hilo de *Esta cara de la luna*. Mario Vargas Llosa saludó al relato como «una explosión sarcástica en la novela española»; a José Corrales Egea, vestal de las esencias del realismo, no le gustó nada. No entendió, sin duda, esta novela tan pesimista sobre la «alianza entre las fuerzas del Trabajo y de la Cultura», que se vertebra en torno a una suerte de *fabula morata* (de cómo un chorizo callejero puede pasar por líder obrero ante una estudiante de izquierdas) y que está llena de alusiones a la mitología romántica (el exergo inicial es un cita de «L' Albatros», de Baudelaire, y pronto comparece otra cita de *El diablo mundo*, de Espronceda, siempre en torno a un protagonista presentado como «el melancólico embustero, el tenebroso hijo del barrio»). Y la burla no acaba ahí... Invade el estilo todo (Marsé ha aprendido mucho de la lectura de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos) y lo abraza como una hiedra: si Reyes, el «Pijoaparte», es presentado como un héroe del romanticismo, la incauta Teresa Serrat se transforma en Teresa Moreau o en Teresa de Beauvoir... aunque, en realidad, alterne sus lecturas de Sartre y Blas de Otero con la consulta del horóscopo de *Elle*. Y aunque se conmueva vivamente viendo *Viva Zapata*, de Elia Kazan, y sueñe en ser la amante y la maestra de su amado charnego, el papel de Jean Peters.

Dos años después de la historia que cuenta la novela, Manolo ha salido de la cárcel y Teresa es una burguesa más, como su amigo y pretendiente Luis Trías de Giral. Pero Marsé seguía teniendo una deuda pendiente y su siguiente relato, *La oscura historia de la prima Montse* (1970), fue una nueva vuelta de tuerca a idénticas historia e intención. Ocurre ahora que el Pijoaparte ha segregado dos personajes: Paco Bodegas, el narrador, es un mestizo que es hijo de una alocada burguesa de Barcelona y de un al-

férez andaluz que llegó en febrero de 1939 con las tropas franquistas; Manuel Reyes es un delincuente de poca monta a quien Montse Claramunt, la prima de Paco, conoce en la cárcel donde acude con el cristianísimo propósito de ayudar a los presos. Pero también la Teresa Serrat de la novela de 1966 se ha bifurcado en la propia Montse —que repite su historia de inocencia y amor, aunque sin lugar alguno a la burla— y en su hermana Nuria, amante de Paco y encarnación de la frivolidad de la nueva generación burguesa de los sesenta.

Aunque el relato tiene momentos inolvidables (la narración de los Cursillos de Cristiandad a los que asiste Manolo) y caricaturas espléndidas (Salvador Vilella, el marido de Nuria, que pasó de activista diocesano a antifranquista del Opus), la novela no tiene la fuerza de *Últimas tardes con Teresa*. Pero, a cambio, descubre otra cosa: la posibilidad de escribir algo desde el interior de la memoria, el lugar donde confluyen la furia sarcástica pero también la piedad (que quizá es piedad por uno mismo). Paco Bodegas (cuyo lema es «la memoria lo es todo para mí. Tanto recuerdos, tanto vales») advierte, al organizar sus recuerdos de Montse, que éstos se presentan como una «materia compleja», donde «es difícil deslindar las especies de las variedades; semejantes a ciertos minerales sometidos a largas estancias marinas, el paso del tiempo, el esplendor y muerte de oscuras primaveras les ha ido pegando musgos, arenillas y costras de remota y olvidada procedencia».

¿Será casual que la novela siguiente, *Si te dicen que caí* (1973), arranque con un memorable *attacco* en el que se suscita la «cenagosa profundidad de pantano de los ojos abiertos» del muerto que vamos enseguida a conocer vivo? (La idea de un recuerdo inmerso en el agua se reitera en la imagen que abre y cierra la novela: el automóvil en que han perecido Daniel Javaloyes, el Java, y su familia, se ha despeñado hasta el fondo del mar en las curvas de la carretera de Garraf). Pero *Si te dicen que caí* fue y es mucho más que una oportuna novela sobre la inmediata postguerra y el punto de partida de las posteriores narraciones del escritor. Puede que siga siendo su mejor novela (puesto que debatiría con *Un día volveré* y *Rabos de lagartija*) y cada vez que la re-

leemos nos gana la fuerza poética de sus páginas: una sucesión de imágenes conmovedoras, tan nítidas en el recuerdo como desvaídas en sus perfiles reales; un desfile de personajes a los que hace inolvidables un nombre –Java, Sarnita, la Fueguiña, el Tetas...– o un gesto; un febril barajarse de los tiempos del relato y, al ritmo de su música, una sensación de fuga total que recorre la novela de cabo a rabo. Todo es ambiguo como las *aventis* que se cuentan los muchachos del barrio. Todo es remoto y tan próximo, como si efectivamente fuera surgiendo de las pupilas muertas de aquel hombre con dinero que, sin embargo, fue traperero en su juventud y representó orgías sexuales para un alférez inválido, en un mundo donde los últimos pistoleros anarquistas aún cometían asaltos y atentados.

Un día volveré (1983) surge del mismo magma de recuerdos y comparte elementos de *Si te dicen que caí*, pero significativamente modificados: el alférez inválido se ha transformado en Klein, la fugitiva Ramona en Balbina, los adolescentes del barrio (sujeto colectivo que aquí propicia fragmentos que se narran en primera persona del plural) son, sin duda, los que surgieron entonces. Y el exergo de Flaubert al frente de la cuarta parte, pudo estar también en *Si te dicen que caí* pero sólo aquí se hace profunda verdad: «Todas las banderas han sido tan bañadas de sangre y de mierda que ya es hora de acabar con ellas». Quizá el tema fundamental que ilumina de principio a fin la novela es la convivencia del bien y el mal, de la pureza y la miseria. Jan Julivert, el viejo anarquista que juró matar al juez Klein, se convierte en el fiel guardaespaldas de un Klein sobreviviente, enfermo, homosexual y borracho. Y muere en su defensa. Pero los anarquistas de 1940 ya no son los mismos a finales de los años cincuenta, tiempo en que se desarrolla el relato, ni las demás gentes son lo que fueron: el «Mandalay» se ha convertido en un gangster, Balbina en una prostituta, el policía Polo es un canceroso terminal y Suau, el pintor de carteles de cine, es el último cronista de un tiempo lejano y confuso. Los únicos ungidos de inocencia son Paquita, la muchacha coja, y Néstor, el chico cuya relación con Jan Julivert recuerda poderosamente la del niño de los granjeros y el antiguo pistolero Shane, en *Raíces profundas*, el filme

de George Stevens. En *Si te dicen que caí* el relato alcanzaba su fuerza en función de que los lectores y sus actores habían sobrevivido al otro lado de la historia: Sarnita y la monja contemplaban atónitos el despliegue del pasado. Aquí, un epílogo de 1975 transforma el «nosotros» de buena parte de la narración en un «yo»: un hombre que en 1975 pasea con su hijo por los solares calcinados donde Julivert enterró su pistola. Y, en un acto que Marsé ha repetido en sustanciosas variantes, el niño se orina en el lugar del recuerdo.

El mismo equilibrio de la complicidad entre vencedores cansados y vencidos que se limitan a sobrevivir hizo posibles otros dos relatos: *Ronda del Guinardó* (1984) y *El embrujo de Shanghai* (1993). El primero es una novela corta que juega a las mil maravillas con la concentración de efectos. Como un preceptista clásico hubiera requerido, se desarrolla en una sola jornada –el 8 de septiembre de 1945, cuando todo el mundo sabe (y nadie dice) que los aliados han ganado la guerra–, en torno a una sola acción –un policía acompaña a una muchacha huérfana para que reconozca el cadáver del hombre que la violó– y en un solo lugar, los desmontes del barrio del Guinardó, en Barcelona. Todo lo demás es una suerte de explosión controlada en torno a ese esquema narrativo. Rosita, la niña violada, ve en un momento de su aventura un cartel de cine que anuncia *El embrujo de Shanghai*... Y como si respondiera a su eco, éste fue el título de la novela de 1993. Una vez más, sus páginas se sustentan en torno a lo que Cesare Pavese hubiera llamado una *imagen-relato*, una intuición de la trama que, en nuestro caso, parece proceder de la que en *Un día volveré* ligaba a Néstor y Paquita; un muchacho –Daniel– atiende a una adolescente –Susana– gravemente enferma de tisis. A partir de ese núcleo, la trama prolifera entreverada más que nunca de verdades y mentiras, de autoengaños y fantasías. Pero, en aquella postguerra, ¿quién no era un «somiatrutes» (sueña-tortillas)? ¿Quién no percibía, en el fondo, «la magnitud de la nada que nos envuelve», como dice el pintor Josep Maria de Sucre al capitán Blay? Por eso tampoco importa saber si la historia oriental de lealtades y venganzas que se trenza en torno a Kim, el padre anarquista de la muchacha enferma, es cierta, o si, antes

bien, lo único verdadero es un turbio asunto de adulterio y abandono.

Marsé ha tenido más presente que nunca la incertidumbre entre lo real y lo falso a la hora de componer *Rabos de lagartija* (2000). En la peculiar entropía del mundo del autor nada se pierde del todo, como sabemos, y por eso la nueva novela tiene mucho de rapsodia de temas conocidos. Nunca había llevado tan lejos la relación ambigua entre enemigos potenciales como en ese prodigioso idilio entre la madre pelirroja de David y el policía Galván. Nunca la historia del padre perdido (que viene de *El embrujo de Shanghai* pero, en rigor, también de *Encerrados con un solo juguete*) había dado tanto juego como en la invención de Víctor Bartra, una figura que se construye a partir de la equívocidad entre el ridículo y el heroísmo. Ni el sufrimiento injusto había revestido la patética fuerza con que lo representa el pobre Paulino Bardolet, hermano de tantos gorditos despreciados en la galería de adolescentes del autor, y el perro Chispa, pariente cercano de otros chuchos. Ni una *aventi* redentora había cobrado el significado que alcanza a tener la historia del piloto de la RAF que se va enriqueciendo por sedimentos sucesivos al hilo de los desengaños de David Bartra. También, muy a menudo, Marsé había jugado con la polifonía interna del relato, como si a la estructura poliédrica de la ficción hubiera de corresponder un paralelo juego de voces narradoras. Pero nunca este recurso había logrado la turbadora eficacia de las perspectivas superpuestas y alternadas de David y su hermano, el feto que vive en las entrañas de la pelirroja.

Al lado de estos relatos de la memoria, ha persistido, sin embargo, el narrador sarcástico de *Últimas tardes con Teresa* y su afición a concebir una especie de ficciones que, como aquélla, tienen más de la estructura aleccionadora de la fábula que de la lógica borrosa de sus novelas extensas. *La muchacha de las bragas de oro* (1978) se escribió a partir de la lectura de *Descargo de conciencia*, de Pedro Laín Entralgo. A Marsé le indignó profundamente la compunción tardía del anciano intelectual falangista y concibió la historia de otro, Luys Forest, que en su vejez escribe unas memorias absolutamente mendaces donde recons-

truye y amaña su biografía de político fracasado y de escritor pasado de moda. Pero, como si esa obstinada voluntad de ocultación se apoderara de todo, su vida personal se transforma también en un intrincado laberinto, propiciado por la turbadora presencia de su sobrina Mariana, una *hippy* muy de época: reaparecen objetos que creyó perdidos, se ve obligado a confrontarse con la verdad que había llegado a olvidar y, a la postre, la confusión se venga y el incesto –el castigo de Edipo– culmina la impostura. Pero hasta el suicidio con que pretende alcanzar la dignidad final le es negado porque la pistola se encasquilla.

El amante bilingüe (1990) es, a primera vista, un relato muy distinto por su objetivo y su tono, pero guarda muchas relaciones con el anterior y con otros que ya conocemos. Escrito al filo del primer decenio de gobierno de Jordi Pujol, es una sátira feroz de la hipocresía y las megalomanías patrióticas del régimen. Y, a la vez, es un auténtico carnaval, basado –como la novela anterior– en el vertiginoso trueque de las identidades. Es indudable que Norma es la última encarnación de la Teresa de 1966: celosa vigilante de la pureza de la lengua (¡por eso se llama «Norma»!) pero, a la vez, irremediamente fascinada por el atractivo sexual de los charnegos. Pero el protagonista, que se encarna en Juan Marés y en Juanito Faneca, es, a su vez, un heredero de aquel Paco Bodegas que nos contó la historia de Montse y una nueva versión del chorizo Pijoaparte que logró conquistar a Teresa Serrat. Y puede que lo más cruel y aleccionador del relato sea, precisamente, que Faneca –el charnego desenvuelto y directo– acabe por fagocitar a Marés que, en rigor, es el mestizo, lleno de mala conciencia y destinado al fracaso.

Si *La muchacha de las bragas de oro* es una novela poco lograda, *El amante bilingüe* es casi perfecta en su género de sátira carnavalesca. Como *Rabos de lagartija* lo es en su ambición de relato totalizador de una memoria donde dialogan la inocencia y la culpabilidad, el dolor y la vida. No sabemos por dónde caminará la imaginación de Marsé en su próxima etapa. Pero, en cualquier caso, hay horizonte y temas por delante, como hay en su corazón la capacidad de indignación y la piedad que vienen siendo sus musas. □