

les de la voz narradora. Una voz que, pese a todo, no desdeña la ironía y el humor. La lucidez la encontramos, por ejemplo, cuando Aurora (Ramona) se refiere al asesinato del padre de Conrado a manos de unos soldados republicanos, crimen del que ella fue culpable involuntaria, y dice: «(...) ellos ni me escuchaban ni parecían dispuestos a echarse atrás, todos son iguales cuando empuñan una pistola, crueles y sanguinarios, (...)» (p. 225). La brutalidad y la injusticia en tiempos de guerra manchan a todos.

Marsé nunca es maniqueo. En la novela, aunque quede claro quiénes son los buenos y quiénes los malos, no toma partido. Y no quiere esto decir que deje sin denuncia las atrocidades llevadas a cabo por los vencedores de la guerra (torturas, venganzas sangrientas, violaciones...). Pero su denuncia pocas veces es directa. El autor tiene siempre presente que su compromiso primero es con el arte y que éste, en sus expresiones más elevadas, está reñido con la facilidad o con lo tajante. Así, habitualmente la denuncia debe inferirla el lector de lo dicho. Un buen ejemplo: «La anfitriona se une al grupo de damas que comentan con un jefe de Centuria, escudado de gafas de luto, la inauguración de un Hogar de Auxilio Social para huérfanos de republicanos fusilados. Estos niños no son responsables, y queremos que un día se digan sin rencor: si la España falangista fusiló a nuestros padres, es que se lo merecían» (p. 203).

Por último, y cerrando las mínimas referencias acerca de los apuntes metaficciones de la novela, Marsé también da la clave para la comprensión de la estructura narrativa de la historia que se nos está contando. Ya se ha dicho que la búsqueda de la puta roja es el eje central sobre el que giran el resto de historias que pueblan la novela. Marsé, que ya ha escrito sobre la memoria y el desorden de la narración, escribe estas palabras referidas a Menchu: «Su imagen prisionera en una cárcel de espejitos repetidos, sin escapatoria posible, mordiéndose la cola: sintiendo que todo está decidido desde siempre» (p. 200). Y muy cierto es que el fragmentarismo de lo narrado hace que el personaje Aurora (Ramona)-Menchu sea como un espejo en el que se reflejan y rebotan los hechos y las motivaciones de los demás personajes. Así se da lugar, junto con los continuos indicios teñidos de penumbra, a la multiplicación de posibles verdades. Y también es muy cierto que en *Si te dicen que caí* «todo está decidido desde siempre». Un *fatum* trágico persigue a los personajes. El lector asiste al final que para cada uno de ellos tiene preparado el narrador (casi todos mueren o viven existencias precarias). Los que quedan vivos en los años 70 alcanzarán sus sueños juveniles o bien de forma grotesca (Ñito de pequeño quería ser «operador» [cirujano] (p. 38) y acabará haciendo autopsias ilegales en el hospital), o bien pagando un altísimo precio (la huérfana Fueguiña consigue huir de la

miseria y vivir con su idolatrado Conrado, pero su «felicidad» le ha costado media cara quemada). La vida es irónica y caprichosa, y nos ofrece nuestros sueños juveniles de otra manera, parece decirnos el autor. Esta sensación de mundo cerrado se acentúa por la tendencia marseana a terminar sus novelas (por lo menos las mayores: *Últimas tardes con Teresa*; *Si te dicen que caí*; *Un día volveré*; *El embrujo de Shanghai*; *Rabos de lagartija*) con un capítulo a modo de epílogo, siempre distanciado en el tiempo con respecto a la cronología de los principales hechos narrados que, sumariamente, recoge los pecios de los naufragios de las vidas relatadas.

Ese mundo de pesadilla, de alucinación grotesca a la par que onírica, mundo sin escapatoria para los personajes, se ofrece al lector mediante un lenguaje que combina sabiamente lo lírico con lo cruel, lo bello con lo trágico. La lengua marseana se nutre de catalanismos, de expresiones coloquiales que han caído en desuso y de una adjetivación más lírica que realista. El norte que rige la prosa marseana es la exactitud. Verdadero orfebre de la palabra, Marsé modifica la realidad de aquella época mediante el lenguaje para trascender el documento naturalista e insertar la narración en el terreno de lo onírico.

Varias son las técnicas que Marsé emplea para realizar esta superación del realismo. Una, ya se ha dicho, es la creación de una portentosa voz narrativa que, pese a narrar hechos angustiosos y atroces, se mueve entre el lirismo y la elegía. Como sucede en el *Quijote*, llega un momento en que el lector se despreocupa de quién es el dueño de esa voz y se abandona al desarrollo de la historia.

Otra técnica para superar el realismo cronístico tiene que ver con la descripción de los personajes. El autor tiende a cargar las tintas (tanto en la descripción física como en la intelectual y moral) en los aspectos más repulsivos de cada personaje, la mayoría de ellos secuelas de la guerra. Sarna, legañas, tuberculosis, desmayos en plena calle de pura debilidad, invalidez, piromanía, terror, mancos, tuertos... catálogo de anormalidades, pero veraz. Estos personajes evolucionan sobre un escenario de desolación y de dolor, el barrio por el que deambulan con sus biografías erráticas a cuestas: «(...) remota escenografía de cartón piedra, un laberinto de calles estrechas y empinadas, veloces nubes ensombreciendo la colina de las Tres Cruces, pequeñas azoteas donde se remansaba la música de la radio y fachadas despedazadas con sus ventanas como cuencas vacías traspasadas de pájaros, humo negro y sueños desvanecidos» (p. 9). A este escenario menesteroso y terrible se opone, hacia el final de la novela, el escenario de la posible felicidad (que se mostrará inalcanzable). Como no podía ser de otra manera, es un escenario irreal, un paisaje pintado que sirve de fondo a

las representaciones del cuadro escénico de la Capilla de las Ánimas. No nos debe extrañar que este decorado sea el único que se salve del fuego que destruye la capilla hacia el final de la novela: «Entre bastidores, los decorados enrollados también eran ceniza, pero el telón de fondo desplegado, aquel esplendoroso cielo azul con nubecillas blancas durmiendo sobre lejanas montañas grises y nevadas, aquel horizonte imposible sobre la hondonada de los gorriones que sobrevuelan la niebla mañanera y el trigal, que a veces cruzaba mi madre con brazadas de espigas y que fulgía dorado siempre más allá de la memoria, las llamas no lo tocaron» (p. 290). Es el paisaje que simboliza la infancia, época que, por mala que fuera, el narrador recuerda con nostalgia.

Otra de las técnicas empleadas por Marsé para trascender el mero documento es la reiteración obsesiva en el uso de dos colores, el rojo y el negro. Con ello, el mundo representado gana en onirismo y mitificación. Se diría que toda aquella época se define mediante esos dos colores. El rojo es la sangre, la pasión sexual, la derrota (los rojos), el mal, el infierno, las boinas de los *flechas*... El negro es la araña (emblema de Falange) que los falangistas estampillan con tinta negra en los muros, la muerte, la desgracia, el dolor, la angustia, el luto, lo clandestino, son los coches que van cargados de muerte, son las gafas oscuras del misterio, son los bigotitos autoritarios de los vencedores... La fusión de ambos colores se da, hacia el final de la novela, en la cara quemada de la Fueguiña, que presenta una horrenda cicatriz roja y negra, imagen que sintetiza buena parte del sentido de la novela: todos quedaron marcados (por dentro o por fuera) por las vivencias de la posguerra.

Java conoce todos los secretos de esa precaria geografía a la que más arriba hacíamos referencia. Su oficio de traperero le permite entrar en todo tipo de locales públicos y de hogares. El relato, a partir de aquí, bordea el esquema y el suspense de la novela policíaca: ¿cuál es el verdadero motivo por el que Java busca a Aurora (Ramona)? En la novela encontramos distintas respuestas que aumentan la confusión argumental: porque se ha enamorado de ella; porque se la lleva a su hermano Marcos para que éste sacie sus necesidades sexuales; porque la señora Galán, madre de Conrado, quiere salvarla de la prostitución, o porque la misma señora Galán quiere vengar la muerte de su marido. Todas son verdad y todas son mentira en el texto: la certeza empírica es inalcanzable para el lector. Habrá que buscar, por tanto, otra posible verdad. El eterno desacuerdo entre apariencia y realidad se convierte, así, en el tema principal de la novela.

Instalados en el misterio de la búsqueda y de las verdaderas motivaciones que impulsan a Java, ante el lector se despliega un conjunto de historias que,