

trar «oscura la historia y clara la pena», que el autor, citando a Antonio Machado, manifestaba en el prólogo a la edición definitiva de *Si te dicen que caí* en 1989⁶.

Quizás parezca, a estas alturas, paradójico que un escritor que siempre se ha reivindicado como contador de historias decidiera en esta novela oscurecer precisamente la historia para resaltar la pena. Pero esa contradicción es sólo aparente pues, en realidad, *Si te dicen que caí* está formada por una multitud de historias, parciales, fragmentarias, contradictorias, que intentan configurar el mosaico imposible de la historia española reciente. Lo que hay en *Si te dicen que caí* no es tanto una negación de la historia, en el sentido narrativo del término, como de la posibilidad de comprobar su veracidad, sometida como se halla a las condiciones de opresión que crea el franquismo. Y esa relativización de la historia y su verdad —que, de hecho, se repite con frecuencia en la obra posterior del escritor y que está simbolizada por las *aventis*— es, al mismo tiempo, característico de eso que ha dado en llamarse postmodernidad, y puede rastrearse en algunos textos de escritores más jóvenes, como en el *Beatus Ille* (1985) de Antonio Muñoz Molina. Precisamente de eso, del falseamiento y la manipulación a que es sometida la Historia por parte de los vencedores, trata la siguiente novela de Marsé, *La muchacha de las bragas de oro* (1978), que recibe el premio Planeta. Algunos críticos mostraron entonces su desagrado ante ese cambio drástico en la narrativa de Marsé, que coincidía, significativamente, con una creciente popularidad debida, en gran medida, a su labor periodística al frente de *Por favor* y que el Planeta no hizo sino acentuar. Ese salto drástico de la más compleja a la, aparentemente, más sencilla de sus novelas puede explicarse atendiendo de nuevo al contexto de la narrativa española pues, en realidad, se trata de un movimiento bastante generalizado que ha impulsado, desde principios de la década, la afloración de un grupo de jóvenes escritores que afilarán sus primeras armas literarias en el campo de la «contracultura». Para mejor entender *La muchacha de las bragas de oro* es preciso situarla junto a textos como *Yo maté a Kennedy* (Manuel Vázquez Montalbán, 1972), *La verdad sobre el caso Savolta* (Eduardo Mendoza, 1975), *La novela de Andrés Choz* (José María Merino, 1976) o *Visión del ahogado* (Juan José Millás, 1977), novelas que, en abierta contraposición al experimentalismo dominante, buscaban una simplificación de las técnicas narrativas que las hiciera más asequibles a un público mayoritario, e incorporan sin demasiados prejuicios elementos de

⁶ Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 6.

la novela popular –policíaca, histórica, de ciencia ficción–, al tiempo que plantean, como también hará Marsé, la ficción autoconsciente o el cuestionamiento de los límites entre la realidad y la ficción. Pero además, *La muchacha de las bragas de oro* inaugura una línea sarcástica que volverá a aflorar en *El amante bilingüe* y que constituye un paréntesis en la temática dominante en la narrativa de su autor (los años de la inmediata postguerra).

Un día volveré (1982) encuentra el equilibrio perfecto entre los dos polos simbolizados por las novelas anteriores. Por un lado, regresa a ese mundo en el que, sin duda, Marsé se encuentra más cómodo narrando: la España de postguerra contemplada desde la perspectiva asombrada de los niños. En ese sentido, esta novela ambientada a finales de los cincuenta y centrada en un personaje adolescente –cuando parece ya lejano, dice el narrador, «el tiempo feliz de las aventis»⁷–, sucedería cronológicamente a *Si te dicen que caí*. Por el otro, Marsé, acorde con las tendencias que empiezan a imponerse a principios de los ochenta y que serán dominantes a lo largo de esa década, suaviza la complejidad estructural de la novela de 1973.

Al mismo tiempo, *Un día volveré* transluce también el desencanto de los tiempos en que ha sido concebida, la frustración que genera la farsa de la transición escenificada por los políticos del franquismo y la oposición reformista, y que tuvo como consecuencia la desmovilización de la sociedad española. La historia de Jan Julivert, el pistolero anarquista que ha enterrado su pistola bajo un rosal, ejemplifica ese desencanto, la creciente desconfianza en los proyectos colectivos y la búsqueda de soluciones individuales a los conflictos individuales. Forma, de ese modo, parte de un fenómeno general que ha provocado, entre otras cosas, lo que José-Carlos Mainer ha denominado la «reprivatización de la literatura»⁸ y que se percibe, entre otros efectos, en la proliferación de los relatos puestos en boca de personajes que forman parte de la historia, aunque desconozcamos, como sucede en la novela de Marsé, su identidad.

En la estela de *Si te dicen que caí* –no en vano parece una *aventi* desgajada de aquella novela, donde la casa de huérfanas de la calle Verdi tenía ya un cierto protagonismo– se sitúa *Ronda del Guinardó* (1984), novela corta que hurga en la herida de la postguerra, esta vez desde el punto de vista de los vencedores. Pero si el mundo narrativo es el mismo, no lo es su técnica, pues, como ya sucede en las novelas inmediatamente anteriores, la con-

⁷ Juan Marsé, *Un día volveré*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 14.

⁸ José-Carlos Mainer, «1986-1990: Cinco años más», en *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 154 y 160; véase al respecto también mi trabajo «Memoria y voz narrativa», Cuadernos Hispanoamericanos, 579 (septiembre 1998), pp. 49-58.

cepción del relato es ahora lineal y su narrador homogéneo. Homogeneidad que, en buena medida se quiebra ya en *El amante bilingüe* (1990), al plantear Marsé un relato gobernado por dos voces narrativas complementarias: los recuerdos del protagonista, Juan Marés, y el relato de un narrador externo. En esta novela Marsé retoma el tono sarcástico que había inaugurado en *La muchacha de las bragas de oro*. Si en ésta el escritor había realizado la parodia de la transición, de su intento de manipular la historia reciente y acordarla a los nuevos designios del consenso, en *El amante bilingüe* Marsé intenta desenmascarar la impostura de una burguesía que, una vez normalizada su dominación en la nueva sociedad democrática, mantiene una ambigua relación con las clases populares. Como años antes Manolo o Paco Bodegas, Juan Marés llega a tocar con los dedos ese incierto paraíso –simbolizado en el Walden 7, edificio en perpetua descomposición– del que es desterrado, y únicamente su regreso al barrio, a los orígenes populares, le permite salvar de la total disgregación una parte de su identidad en la figura de Faneca. No me parece casual que la redención de Marés-Faneca se produzca precisamente delante del televisor, mientras explica a Carmen, la muchacha ciega de la pensión Ynés, los avatares de los personajes de *Encadenados* (*Notorius*, Alfred Hitchcock, 1946).

Y será también el cine –sus referentes y su mitología– el lugar en que se refugiarán Daniel y Susana, los personajes de *El embrujo de Shanghai* (1993), buscando la posibilidad de eludir la amarga realidad que se oculta tras el relato de Nandu Forcat. Las dos últimas –hasta el momento– novelas de Juan Marsé regresan de nuevo al mundo de la infancia y de la primera postguerra y ambas nos hablan, a partir de un tema recurrente en Marsé como es la ausencia del padre, de la imposibilidad de reconstruir la realidad si no es a partir de los referentes de la ficción, un tema insistente en la novelística española del último fin de siglo.

Tanto *El embrujo de Shanghai* como *Rabos de lagartija* (2000) están construidas a partir del relato de uno de sus personajes; el de Daniel, en la primera, entreverado por el relato que hace Forcat de las fantásticas aventuras del Kim en Shanghai. En la segunda, la técnica narrativa es algo más elaborada y, en cierto modo, evoca la complejidad narrativa de *Si te dicen que caí*, pues el narrador de *Rabos de lagartija*, Víctor Bartra, es el hermano todavía nonato del protagonista, David. Ese punto de vista insólito le permite liberarse de las convenciones narrativas y fundir en su relato la realidad y la imaginación, las voces, tanto interiores como exteriores, de todos los personajes; rompe, en definitiva, Marsé con un relato puramente mimético, como para sugerir que si se aspira a reproducir la realidad de una forma veraz, es necesario apoyarse en la ficción, de la misma forma que un

obstinado David se ve obligado, al final de la novela, a trucar su mejor foto (borrar un pasajero fantasmal, insólito en aquellos días de tranvías vacíos) para ofrecer un testimonio auténtico de la huelga de 1951 y pierde la vida en el empeño por conseguir una foto «real», sin trucos, pues ni siquiera ha aprendido, a pesar del triste desenlace de su guerra personal contra el inspector Galván, que la realidad es una materia maleable y dúctil, y que, con frecuencia, la verdad se halla oculta tras un montón de detalles aparentes y contradictorios.

Y aunque debe el historiador andar con pies de plomo al aproximarse a la pantanosa orilla del presente, también en ese retorno a formas complejas parece sintonizar Marsé con una tendencia perceptible en esta última década del siglo que rompe con la rendición a las leyes del mercado que en demasiadas ocasiones protagonizó la novela española de los ochenta. Sea porque los novelistas hayan reforzado su autoestima, o porque el público, tras una década de auge y crecimiento del género, haya madurado en sus exigencias, la narrativa de los noventa ha dado síntomas de recuperar un cierto gusto por la innovación y la vanguardia, como apuntaba ya Antonio Muñoz Molina con *El jinete polaco* (1991) –un insólito Planeta–, y lo ha confirmado recientemente Luis Mateo Díez con *La ruina del cielo* (1999), que obtuvo, además, el doblete del Premio de la Crítica y el Nacional de narrativa en 2000.

Lo que nos depare tanto la obra de Juan Marsé como la narrativa española en este nuevo siglo constituye todavía materia de especulación, crítica ficción en la que no tiene ningún sentido entrar; sin embargo, sea cual fuere el camino que sigan ambas, lo más probable es que, como lo han hecho hasta este momento, transcurran paralelas y en continuo y fructífero diálogo.

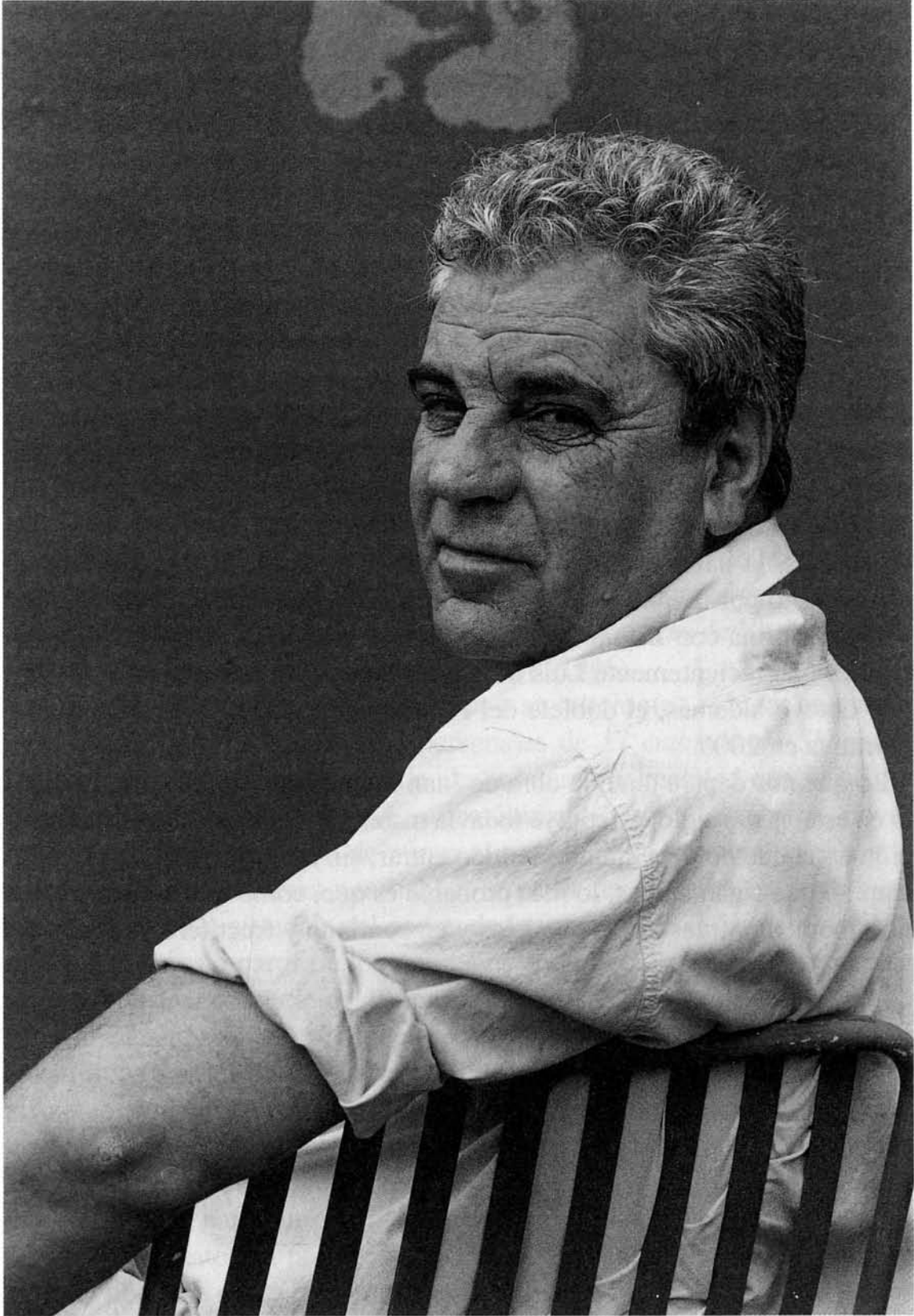


Foto: Luis Palomares