

Juan Marsé en la narrativa española contemporánea

Juan Rodríguez

Con frecuencia la crítica ha cultivado una imagen de Juan Marsé como la de un «francotirador», un novelista al margen de las corrientes dominantes en la narrativa de los últimos cincuenta años. El propio escritor ha reforzado a menudo esta idea al renegar de cualquier intento de clasificación y catalogación de su obra. Sin embargo, la narrativa de Marsé, como es natural, mantiene un fructífero diálogo con las diferentes tendencias de la novela que conviven durante la segunda mitad del siglo XX, circunstancia que lo integra en un sistema complejo, al tiempo que define sus peculiaridades como novelista. Esa misma dialéctica se halla ya en sus orígenes como escritor. Criado en el seno de la clase obrera vencida en la guerra civil, sus aspiraciones de escritor debieron ser compartidas, durante un tiempo, con el trabajo en una joyería, necesario para ganarse el sustento. Y la procedencia de clase marcará también sus primeras lecturas y la construcción de su imaginario particular. Sin embargo, por diferentes avatares que ahora no vienen al caso, el incipiente escritor obrero es descubierto por una élite intelectual surgida de la burguesía catalana que reorientará sus lecturas y terminará de configurar su estética inicial. Su contacto con ese grupo de escritores y críticos (lo que, de forma un tanto pomposa, ha sido bautizado como «Escuela de Barcelona») se había iniciado hacia 1957 —precisamente cuando retomaba las notas escritas años antes para redactar su primera novela, *Encerrados con un solo juguete*, con la que será finalista del Premio Biblioteca Breve— y supuso para el joven escritor una forma de enriquecimiento y de crecimiento literario y personal.

Aunque el autor ha dicho que escribió aquella primera novela «en una época difícil en que estaba al margen, no sólo del “mundo literario”, sino de la misma literatura»¹, los primeros textos del escritor —los relatos que el joven Marsé publica en diferentes revistas entre 1957 y 1960— denotan ya una indudable influencia de la estética postulada por ese grupo de escritores

¹ Juan Marsé, «Nota a la edición de 1978», *Encerrados con un solo juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 9.

y críticos en el que Marsé se integrará algún tiempo después. Son los años de esplendor de eso que la crítica ha denominado «realismo social» (cuando no, con evidente intención manipuladora, «socialrealismo» o incluso «realismo socialista»), y que yo prefiero llamar, por la explícita sintonía que existe con la eclosión cultural de la Italia de postguerra, «neorrealismo», que en el caso de Marsé se produce fundamentalmente durante su estancia en París entre 1961 y 1963.

En relatos como «Plataforma posterior» (*Ínsula*, 127, junio 1957), «Nada para morir» (*Destino*, 1134, 2-V-1959) o «La calle del dragón dormido» (*Ínsula*, 155, octubre 1959) son claramente perceptibles los postulados de ese neorrealismo, tanto en el uso de determinadas técnicas narrativas —el relato presentativo y el juego de puntos de vista, la concentración temporal, habituales en el objetivismo—, como en la temática —el retrato de un tranvía lleno de trabajadores doblemente oprimidos, el absurdo e incomprensible ensañamiento de un mendigo con un automóvil descapotable, o el despertar de la conciencia social de un empresario— y aunque Marsé, al igual que Antonio Rabinad u otros «francotiradores» contemporáneos, adaptará el objetivismo a sus propias necesidades expresivas, también en las dos primeras novelas, *Encerrados con un solo juguete* (1960) y *Esta cara de la luna* (1962) es patente la adscripción a esa estética y a esa ética.

De aquella primera novela —escrita entre 1954 y 1958— escribió Rafael Conte que entroncaba «con la línea más joven de la actual novelística española, por su forma, intención y tema. No es un libro aislado, sino que nace de acuerdo con una idea común»; mientras Santos Fontela llamaba la atención acerca del «parentesco entre los novelistas españoles que publican sus obras en Biblioteca Breve», «un parentesco temático y estilístico que representa una corriente actual y comprometida en el momento presente»². En el otro lado de la trinchera, Juan Emilio Aragonés titulaba su reseña de la segunda con un título que lo dice todo por sí mismo: «“Objetivismo” poco objetivo»³. Si bien la crítica ha tendido, en los años posteriores a relativizar la adscripción de estas primeras novelas a la corriente neorrealista, y el propio Marsé ha salido en alguna ocasión en defensa pública del talante subjetivo de *Encerrados con un solo juguete*, si nos aproximamos a la narrativa del medio siglo sin los prejuicios habituales y admitimos que ese

² Rafael Conte, «Encerrados con un solo juguete», *Acento Cultural*, 12-13 (junio 1961), p. 42; y F. Santos Fontela, «Marsé, Juan: Encerrados con un solo juguete», *Ínsula*, 172 (marzo 1961), p. 8.

³ Juan Emilio Aragonés, «“Objetivismo” poco objetivo», *La Estafeta Literaria*, 254 (noviembre 1962), p. 16.

objetivismo se aplicó en formas y grados muy diferentes y casi nunca –por lo menos entre los novelistas más interesantes del momento– de un modo exclusivo y dogmático, nos resultará más fácil entender la sintonía de estas primeras novelas de Marsé con aquella narrativa. De ese modo, percibiremos cómo el predominio de un relato externo y el juego de perspectivas y puntos de vista, la omnisciencia limitada del narrador, la rebeldía sin causa ni destino de unos jóvenes aburridos, son rasgos que *Encerrados* comparte con otras novelas del momento como *Los contactos furtivos* (1956) de Antonio Rabinad, o *Nuevas amistades* (1960) de Juan García Hortelano. Esa semejanza se acentúa aún más en el caso de *Esta cara de la luna*, novela en la que Marsé intenta reflejar la crisis de conciencia de ciertos sectores de la burguesía intelectual en rebelión contra la clase de procedencia. Novela, pues, antiburguesa –en la onda de *Tormenta de verano* (1962), de Juan García Hortelano, o *Las mismas palabras* (1962), de Luis Goytisolo–, escrita paradójicamente por un novelista que no pertenece a dicha clase; y quizás fuera ése también uno de los motivos (además de la premura con que se escribió) por los que Marsé se ha sentido siempre alejado de esa obra. En lo sucesivo, el escritor contemplará con una cierta distancia, con una mezcla de fascinación, curiosidad e interés, todo cuanto atañe a esa burguesía; con esa prevención entrará, aunque por la puerta trasera, el Pijoaparte en el mundo de Teresa Serrat, en *Últimas tardes con Teresa*; con esa ironía contempla Paco Bodegas el derrumbamiento de la familia Claramunt en *La oscura historia de la prima Montse*; y a ese ostracismo es condenado el bufón-araña Marés al ser expulsado de los dominios de Norma Valentí, en *El amante bilingüe*.

En esos primeros años de tanteo literario, Juan Marsé se mueve entre la asunción de una estética y de una voluntad compartidas con el grupo, y la búsqueda de una voz propia, que exige una declaración de independencia. Y será en esa búsqueda y en la reivindicación de los propios orígenes –literarios, sociales, históricos– donde Marsé realizará la mayor aportación a la narrativa española del siglo XX.

Últimas tardes con Teresa (1966) supone, y en ello coinciden todos los críticos, un cambio en la trayectoria narrativa del escritor, además de señalar su mayoría de edad como novelista. Desde que, al poco de publicarse la novela, Corrales Egea la situara «en el camino desbrozado por *Tiempo de silencio*», obra que cuatro años antes había abierto «nuevas perspectivas» y ensanchado «el cauce a la creación novelística»⁴, se repite con frecuencia

⁴ José Corrales Egea, «Últimas tardes con Teresa o la ocasión perdida», Cuadernos de Ruedo Ibérico, 9 (octubre-nov. 1966), p. 108.

esa deuda con la novela de Luis Martín-Santos, aunque, puestas una junto a la otra, lo cierto es que las semejanzas entre ambas novelas son más bien pocas; pero sí, quizás, significativas.

En primer lugar, ambas novelas plantean una mirada distanciada y crítica hacia una determinada intelectualidad de izquierdas que se pretendió emancipadora pero que, en el fondo, no tenía mucha idea de cómo funcionaba la realidad que aspiraba idealmente a transformar. En ese sentido, la mirada enajenada con que Pedro –empeñado en descubrir la verdadera causa, vírica o genética, del cáncer inguinal (metáfora de la injusticia dominante)– contempla cuanto le rodea, es semejante a la que en Teresa idealiza al charnego del Carmelo convirtiéndolo en peligroso conspirador. De ese modo, como otros novelistas de ese momento –Juan Goytisolo en *Señas de identidad* (1966)–, Marsé realiza su particular ajuste de cuentas con el realismo comprometido de la década anterior, tanto respecto a determinadas actitudes y temas, como a la misma concepción de la novela.

En realidad, *Últimas tardes con Teresa* y *Tiempo de silencio* rompen de modo explícito con las técnicas narrativas dominantes en la década anterior y fundamentalmente con el objetivismo, en cuanto configuran un narrador superomnisciente que juega libremente y a su antojo, de manera mucho más radical en *Tiempo de silencio* que en *Últimas tardes con Teresa*, con la materia narrativa que tiene entre sus manos. De ese modo, la novela del Pijoaparte inicia un proceso de complejización, semejante al que desarrollará la llamada novela «experimental» desde mediados de los sesenta, que, pasando por *La oscura historia de la prima Montse*, culmina en *Si te dicen que caí*.

Pero hay otro aspecto que, creo, merece la pena destacar de la más famosa de las novelas de Marsé y que, en buena medida, tiene que ver con el ajuste de cuentas al que aludía más arriba. En *Últimas tardes con Teresa* el escritor regresa (literariamente hablando) de la mano de su Pijoaparte al mundo del que procede y empieza a reconciliarse con sus orígenes, con los referentes propios de su extracción social. No es casual que, a poco de publicarse el libro, escribiera Mario Vargas Llosa una reseña en la que reflejaba la sorpresa que podía producir en 1966 una novela construida en buena parte con materiales procedentes del melodrama, el folletín y otros ámbitos de la cultura de masas –el cine, la novela de aventuras, etc.⁵–, referentes que Marsé ya no abandonará y que van a constituir una de las idio-

⁵ Mario Vargas Llosa, «Una explosión sarcástica en la novela española moderna», *Ínsula*, 233 (abril 1966), pp. 1 y 12.

sincrasias del novelista. Pero ni siquiera en esa tarea, tan denostada durante algún tiempo, está solo Juan Marsé, pues no hay que olvidar que en 1963 Gonzalo Suárez había publicado *De cuerpo presente*, novela de la locura mediática que constituye la primera y más radical manifestación de la influencia de la cultura pop en la narrativa española, de tanto rendimiento en la década siguiente.

En la estela de esa ruptura con el neorrealismo de las primeras novelas se encuentra también *La oscura historia de la prima Montse* (1970), prolongación –no continuación–, hasta cierto punto, argumental de la novela anterior, en la que el escritor profundiza en algunos aspectos de esa renovación temática y formal. Continúa la historia del charnego y la señorita, bifurcada, en este caso, en las parejas de Manolo y Montse, por un lado, y Paco y Nuria, por el otro, aunque el cínico Paco Bodegas consiga en este caso suplantar la identidad del narrador entrometido de la novela anterior. Por otra parte, la multiplicidad de voces narrativas anticipa ya una complejidad que alcanzará su grado más alto en la siguiente novela. La mirada del Bodegas narrador –pariente pobre de los Claramunt, dedicado al cine y devoto confeso de las películas de Fu-Manchú– consagra, además, aquella reivindicación de la clase de procedencia y de la cultura que la sostiene, formada en sesiones dobles en cines de barrio y leyendas urbanas, que el charnego contrapone a la «alta cultura» representada por Salva Vilella y sus adláteres.

Precisamente en los orígenes de esa mitología urbana indaga la más radical de las novelas de Marsé; porque, aunque el propio escritor haya prodigado las declaraciones en contra del experimentalismo, *Si te dicen que caí* (1973, premio México de novela) es, sin duda, la novela experimental de Marsé. Como ya se ha comentado, desde mediados de la década de los sesenta los novelistas que habían planteado y asumido los presupuestos del neorrealismo van a ir desertando paulatinamente y produciendo una serie de textos alejados de los planteamientos del objetivismo. Novelas como *El mercurio* (José María Guelbenzu, 1968), *Inés Just Coming* (Alfonso Grosso, 1968), *Reivindicación del conde Don Julián* (Juan Goytisolo, 1970), *El gran momento de Mary Tribune* (Juan García Hortelano, 1972) o *Recuento* (Luis Goytisolo, 1973), realizan, de diferentes maneras, esa tarea de ruptura con las formas miméticas. De modo análogo, los presupuestos narrativos de las primeras novelas de Juan Benet –fundamentalmente *Volverás a Región* (1967) y *Una meditación* (1970)–, en las que el discurso gana en importancia a la historia y donde lo fundamental no es tanto lo que ha sucedido como la huella que esos acontecimientos han dejado en la conciencia de los personajes, parece coincidir con aquella pretensión de querer mos-