

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

17 JUL 1987

Entrada N.º _____

FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS

Estante 323

Tabla 5

Núm. 14



Aproximación a la narrativa
de Juan Marsé.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
GRANADA

Nº Documento 618736336

Nº Copia 120379250

Memoria de Licenciatura de
Lorenzo Aguilar Pérez, di-
rigida por el doctor Luis
García Montero.

Granada, 1987

INTRODUCCION

Este trabajo pretende estudiar la atmósfera de las novelas de Juan Marsé, es decir el tono en el que se desenvuelven sus personajes y el funcionamiento que el paisaje, sobre todo el paisaje urbano, cobra en el desarrollo de la acción. Nuestro estudio, por tanto, delimita su campo en las ocho novelas publicadas hasta ahora por el autor, dejando a un lado la obra periodística y los cuentos.

La narrativa de Juan Marsé recorre un itinerario particular, que ejemplifica bien uno de los caminos más llamativos de la novela española de postguerra. Sus dos primeras obras, Encontrados con un solo juguete y Esta cara de la luna, brotan de las últimas estribaciones existencialistas: el tiempo lento, el cansancio de esperar las cosas que no ocurren, el embotellamiento sentimental de un horizonte sin salidas. Se trata, sin embargo, de una posibilidad que ya le viene estrecha al autor de Últimas tardes con Teresa. Al arrimo de la novela social, la vertiente existencialista había conducido a los personajes a una posición simbólica, puros maniqués dibujados para encarnar tesis, caricaturas del bien y del mal. Marsé, frente a esta sim-

ple metafísica de las conductas, inscribe a sus personajes en la historia y de ella extrae el funcionamiento de los protagonistas. No bastan los símbolos; los argumentos de Marsé exigen personas, seres capaces de soportar las contradicciones propias de la vida.

De ahí que la memoria, como magma alentador, vaya cobrando una paulatina importancia a partir de La oscura historia de la prima Montse. La memoria individual y colectiva, ese cúmulo de experiencias históricas y acumulaciones que van conformando la intimidad de los personajes y los rasgos más señalados de sus caracteres. Si en La muchacha de las bragas de oro la reconstrucción literaria del pasado se convierte en el tema central del argumento, en Si te dicen que caí, Un día volveré y Ronda del Guinardó los protagonistas infantiles ocupan un espacio muy destacado. En cualquier caso, el juego pasado-presente. Se convierte en el armazón más significativo de las obras de Marsé y en la consecuencia necesaria de su lógica interna. La actuación de los protagonistas no depende de sus libres decisiones morales, porque ni siquiera depende de ellos mismos; tampoco se resuelve la cuestión

con un canto al determinismo grosero. Marsé sabe delimitar perfectamente el campo histórico en el que moverse, y una vez situados los deja actuar sin imposiciones evidentes.

Por eso están tan pegados al paisaje urbano de Barcelona. En las primeras novelas, las calles de la ciudad son una extensión de la sala de estar, un espejo donde se materializa especialmente la trama interna y sentimental de la novela. Pero en las obras de madurez, la ciudad da un paso más y se convierte en verdadera protagonista, hasta el punto de que personajes y calles tienen una unidad indisoluble en el juego del pasado y el presente. Marsé escoge como campo histórico el paso de la ciudad vecinal y del barrio como colectividad viva de experiencias comunes al mundo de la Metrópoli, el huracán desarrollista que va descarnando la geografía urbana, enfriando el aspecto de los edificios y hundiendo a los protagonistas en un homogeneizado anonimato. El tiempo es presentado así como pérdida y la vida como una continua invitación a la nostalgia.

Todo esto nos acerca a las ideas estéticas de este novelista. Para él, es siempre más im-

portante la descripción que las lecciones conte-
nidistas evidentes. ¿En qué sentido? La nove-
la es siempre un ejercicio de memoria, un medio
de conocimiento de la realidad. La literatura
corre paralela a la experiencia, pero no como
un simple resultado de sus datos, sino como un
ensayo de ordenación. Cada época tiene sus ob-
jetos, su vocabulario, su educación sentimental,
su modo de mirar a la gran pantalla del cine,
su manera de vestir las casas y las calles. Se-
leccionando cuidadosamente estos objetos, po-
niéndolos en relación, se consigue reconstruir
perfectamente el mundo evocado. Y ésta es para
Juan Marsé la tarea de la descripción: la pues-
ta en escena de las relaciones internas y el
funcionamiento de una serie de datos aparente-
mente dispersos en la realidad. La novela, pues,
como conocimiento. Por un lado, es importante
señalar la semejanza que esta operación litera-
ria tiene con las obras maestras de la narrati-
va decimonónica española; semejanza, homenaje
y lección aprendida de los clásicos del realis-
mo. Por otro lado, cabe también situar la obra
de Marsé junto a las características de la me-
jor poesía española de los años 50, en la que

el verso intenta ser un medio de conocimiento. En Gil de Biedma o Carlos Barral, por poner dos ejemplos del grupo catalán, la ironía, la distancia y la conciencia crítica sirven para interpretar intelectual y sentimentalmente la realidad, lo que los poetas hacen con ellos mismos (es decir, el desciframiento de sus complejidades y sus verdades a medias), lo hace Marsé con los protagonistas de sus novelas. Son casi siempre personajes fascinados por mundos que no conocen realmente: el joven burgués que llena de valores positivos la existencia popular y el ambicioso barriobajero que se deja fascinar por los símbolos del lujo, sin mirar lo que hay detrás de su apariencia. Paradojas de un mundo con los papeles cambiados, mentiras generadas por las mitificaciones, recursos de la inteligencia para evidenciar sus distancias, a través de un estilo espeso, cargado de profundidad, portador de una belleza que no depende de la retórica sino de la exactitud.

Este es el mundo y el estilo de Juan Marsé. Las páginas que siguen pretenden resumirlo, en un primer intento de caracterización global.

I

En el año 1960 se publicó la primera obra de Juan Marsé, Encerrados con un solo juguete (1), obra iniciadora que la crítica calificó en tonos menores, insistiendo en el carácter continuista que tenía respecto de la narrativa de los cincuenta. Lo mismo iba a ocurrir con su segunda novela, Esta cara de la luna, publicada en 1962.

No hay ningún estudio concreto sobre estas obras, salvo los análisis, superficiales por sintéticos, de los distintos manuales que han estudiado el panorama general de la novela española reciente (2). Solamente hemos encontrado una excepción en el trabajo que W. Sherzer dio a la imprenta en 1982 titulado Juan Marsé: entre la ironía y la dialéctica. Sherzer hace un estudio extenso de la producción de Marsé hasta 1979, aportando algunos datos empíricos indispensables para cualquier aproximación a la narrativa de este autor (3).

Encerrados con un solo juguete apareció cuando la narrativa de los años cincuenta estaba en esa etapa que los especialistas han de-

finido como "realismo objetivista español", donde se compagina el discurso realista propio de la novela social con la estructura formal de la novela objetiva o, más en concreto, con "le nouveau roman". Es el momento del éxito de El Jarama de Sánchez Ferlosio, que, junto a las primeras obras de J. García Hortelano (Nuevas amistades y Tormenta de verano), ejemplifica los trabajos teóricos de José María Castellet (La hora del lector) y de Juan Goytisolo (Los problemas de la novela) (4).

En medio de estos planteamientos, Encerrados con un solo juguete, finalista en el premio Biblioteca Breve, mantiene la antorcha de la denuncia como función social de la novela, sin abandonar los cauces estructurales de la novela tradicional. Frente a la voz objetiva que conduce los argumentos de Sánchez Ferlosio y García Hortelano, el narrador de esta primera obra de Marsé se presenta omnisciente, conocedor del todo, ordenador de los personajes, apoyándose en expresiones como: "él pensó", "él sintió", que nos remiten claramente al psicologismo de la novela del siglo XIX.

Encerrados con un solo juguete nos plantea

la problemática existencial de una juventud perteneciente al sector de la pequeña-burguesía republicana, liberal, que perdió la guerra y que, como consecuencia, vive una progresiva degradación física y moral en los años de la postguerra. Así podría resumirse la base atmosférica del relato.

No es extraño que surja una temática existencial en un momento en que la novela objetivista estaba en su apogeo, ya que todavía se seguía escribiendo, aunque con menor frecuencia, bajo este tipo de temáticas, si tenemos en cuenta que la novela mantiene perfectamente su objetivo final de denuncia del momento histórico, como ya había ocurrido con obras como La Colmena de Camilo José Cela, Nada de Carmen Laforet o Historia de una escalera de Antonio Buero Vallejo.

El relato se desarrolla a partir de tres personajes principales: Tina Climent, Andrés Ferrán y Martín. Cada uno de ellos tiene su propio campo narrativo y los tres giran alrededor del tema familiar, acentuándose el lazo en los dos primeros. Pero, sobre todo, es el tema de la frustración de la vida cotidiana, la ena-

generación y la monotonía de la existencia diaria, lo que marca el desarrollo del relato. Los tres son símbolos de una generación que no participó en la guerra y que vive la frustración del presente, culpabilizando a sus padres.

La obra trata de reflejar el clima social de una juventud de postguerra, año 1949, que no está politizada y que además, ante el presente, sólo ofrece una actitud vital de pasividad, de inanición, "de no tener nada que hacer". Desde las primeras páginas se muestra esta situación a través de Andrés, uno de los personajes principales.

Se encaró con la pared y encogió las piernas. No le esperaba nadie ni nada, pertenecía a esa generación a la cual se le ha dado ya, dicen, todo hecho -Símbolos, victorias, héroes que venerar, mármoles que besar- dejándola sin posibilidad de una nueva senda siquiera sin derecho a buscarla entre una marea de días prefabricados, dictados, días que se posan mansamente al pie del lecho todas las mañanas igual que perros apalea-

dos (Pág. 10).

Nos encontramos con una referencia clara a un hecho que está ausente, pero que es determinante: la guerra. Los vencedores han impuesto su dictado, su marea de días prefabricados; como consecuencia se ha perdido la necesidad de luchar por la vida. Esa imagen de los días como perros apaleados nos remite al clima social impuesto: la sumisión a la vida cotidiana y, por ello, a la monotonía y al silencio. Este "no esperarle nadie ni nada" representa a lo largo del relato esa referencia directa al aburrimiento y a la abulia, referencia que va a caracterizarlo.

A través del nivel espacial, la ciudad de Barcelona, del temporal, 1949-1950, y de los personajes, se nos plantea una inclinación que se va a repetir en la novelística de la época: desmentir la realidad oficial que el Régimen trata de imponer. La guerra no terminó, la paz no llegó, el enfrentamiento continúa en la vida diaria, en la enajenación que produce el trabajo, en la marginación de esos grupos que perdieron la guerra.

Comencemos en el nivel de los personajes por la relación de Tina, Andrés y Martín y sus distintos campos narrativos. Primero nos encontramos con la relación que se establece entre Tina y su familia: su madre y sus dos hermanos, Luis y Ernesto. Esta familia tuvo ciertos privilegios antes de la guerra y ahora "yace" en una casa, viviendo su propia ruina económica y física, esperando un futuro mejor que está en el exterior, fuera del país. Es el padre, exiliado en Brasil, el que les envía periódicamente dinero, sólo que cada vez menos, hasta abandonarlos a su suerte, refugiados en su casa como único espacio vital, marginados por el barrio insolidario e insolidarios entre ellos. La realidad que vive la familia muestra esa vida cansina, abúlica, que le plantea el presente.

La mujer estaba encogida sobre la cama, hecha un ovillo de incertidumbre y de reproche, de cara a la pared. En la otra cama, igual de pequeña y baja, se sentaba Tina Climent, atenta... (...)
Habían terminado de desayunar tarde como siempre y estaban todos en el cuarto

de Tina. Siempre sería el cuarto de Tina -revistas de cine, Primer Plano, barras de carmín, polveras y frascos de perfume y medias por todas partes- aunque sin luz del día, de paredes azul pálido, siempre con un vago olor a tabaco rubio (Pág. 18).

Este abandono, este desorden de objetos, objetos que pertenecen todos a un lenguaje del físico, de la apariencia, símbolos todos de ese mundo ideológico pequeño burgués, rondará a lo largo de su campo narrativo. Personajes abandonados a sí mismos. La madre llena de incertidumbres y de reproches, reproches que nos remiten a un tiempo y a una vivencia pasada supuestamente feliz. La cama, tanto en la familia de Tina como en el personaje de Andrés, aparecerá frecuentemente como el símbolo de esa abulia, de ese esperar que pase el tiempo; por eso desde la primera página comienza con una escena en la cama como lugar de esa actitud vital. Continuando en esta línea, el relato en este campo narrativo irá cada vez más cargándose de pesimismo y de soledad ante el futuro.

La mujer ni les miró cuando salieron. Su mirada, bajo los párpados rugosos como bolsitas de goma podrida, colgaban desmayadamente de sus ojos. Quedó encogida en la cama y pensando en el frío de una manera fugaz infantil, como si el frío fuera lo más natural del mundo

(Pág. 72).

La degradación física se une a la degradación espacio-temporal, degradación que en el personaje de la madre llevará hasta la destrucción personal definitiva.

Su madre se desnudaba en el dormitorio y recuerdo que fue la primera vez que la oí lamentarse de su aburrimiento y su soledad, eso decía, llamando a gritos a Luis y a Ernesto, que ya dormían. La pobre se había despedido de mí con su primoroso y ridículo lenguaje de fiesta mundana, que reserva para estas ocasiones, pero en seguida la oímos en su cuarto tirando cosas al suelo y armando un escándalo de mil demonios. Luego gemía

en la cama, lloraba, gritaba a Luis y a Ernesto, y luego a mí, y tuve que traerle, aconsejado por Tina, una copa de champán (Pág. 139).

Este personaje se autodestruye ante la pérdida de esa vivencia de un tiempo pasado, de cierto lujo y comodidad, de ahí la referencia a ese "modus vivendi": la fiesta mundana y el champán. Incapaz de asumir el presente, sólo le queda la marginación. Esa soledad y aburrimiento le hace utilizar a su hija como cebo para tener cerca a Martín. Ante el abandono de su marido, su contacto con el joven le permite volver, en cierta manera, a esa etapa perdida de ficción mundana, lo que la lleva, ante las presiones de Martín, a ofrecer finalmente a su hija como parte de ese intercambio de sueños, sueños eróticos. Actitud insolidaria que se reproduce en los hijos hacia ella.

Todos buscan una solución exterior e individual ante la apatía en la que viven. Tina espera que su padre desde el exilio le envíe el dinero para marcharse, abandonando al resto de la familia; sueña y juega con este deseo, huye del

presente esperando que pase el tiempo, encerrada en la habitación, escuchando la radio, otro objeto-símbolo que tipifica la soledad en la que están sumergidos. Mientras vive esta espera sólo la entretiene un "juguete": el fantasma del sexo en la relación de coqueteo con Andrés y, por rechazo, con Martín, un juguete que se perpetúa en la duda y en el deseo.

Tina estiró el brazo desde la cama y aflojó la bombilla de la lámpara. Quedó la leve claridad que esparcía el recuadro de emisoras de la radio, se extendió por la habitación palpando los pequeños sillones de mimbre y las medias y los jerseys colgados en los respandos.

- Me gusta escuchar música a oscuras.
¿Y a ti? (Pág. 31).

La cama, la radio, la habitación son las referencias o parámetros desde los cuales Tina manifiesta la frustración que la espera le está produciendo. Frustración que se irá convirtiendo en angustia vital ante la no aparición del dinero que le iba a procurar su solución personal.

Finalmente, la realidad se le impone, obligándola a entrar en el proceso de producción que había rechazado.

Andrés vive con su madre y su hermana Matilde, participa de este mismo estado vital; su entorno familiar en cierta manera vive el clima de extrañamiento que se produjo tras la guerra. Su madre sueña con el pasado a través de las historias de un viejo amigo de su marido, sólo que son historias para poder comer y soportar el presente. Historias del padre, muerto en la guerra, en las que el hijo no cree ni tiene fe.

Hace tiempo que quería decirle una cosa. Lo que fue y lo que es usted y todos los que rodeaban a mi padre. Una pandilla de inútiles, republicanos de coña, ¡de coña!, que no sabían lo que querían (...) Demasiados años lamentando lo que ya no tiene remedio, envenenándonos. No quiero saber nada más (...) Se quedó viviendo aquello, como pegado a un cromó antiguo. Yo le comprendo a usted, sé que tenían toda la razón, y le com-

padezco, pero tengo que sacudírmelo de encima (Pág. 207).

Se habla de la realidad social propia de la postguerra; son las historias pasadas las que presionan sobre el ambiente moral y vivencial de los hijos; de ahí que ambos personajes, Tina y Andrés, culpabilicen del presente a sus progenitores. Andrés vive una sensación de extrañamiento a partir del abandono del trabajo de la joyería, y ahora sólo espera que el tiempo pase; ya nada tiene sentido, sólo cabe la pasividad como actitud vital ante su experiencia en el trabajo.

Eso y cosas parecidas, un descontento, una mala uva continua e inexplicable, me obligaron al fin a dejarlo. Estaba todo el día como distraído, ausente, masticando una rabia y una impotencia (Pág. 107).

Ante este estado interior sólo le queda el refugio de la casa de Tina y su contacto personal a nivel erótico.

Si no fuera porque se te puede besar y tocar, porque en esta casa se está como fuera del tiempo (Pág. 34).

Sólo cuando los acontecimientos degraden ese ambiente abúlico se buscará una salida; tras la muerte de la madre de Tina, retornar a esa senda que ya estaba dada: buscar trabajo, a pesar de ver el trabajo como un elemento "alienante", destructor, reproductor de un sistema que se abastece a sí mismo.

Masticaban despacio y cabizbajos, con aire ausente; alguno calentaba la fiambrera en el soplete de gas, otro leía la aceitosa hoja de una revista que había servido de envoltorio a la comida, interesado, crédulo, sobándose guarramente la imaginación y la buena fe con reportajes y fotos en color de hombres y mujeres que habían triunfado en la vida
(Pág. 158).

El autor nos muestra una realidad ideológica que fue tematizada con frecuencia en la narra-

tiva de los cincuenta: la "enajenación" producida por el trabajo, y a la vez la "cosificación" de los individuos. Y algo más, la impregnación de la ideología pequeño-burguesa por parte de los sectores obreros, fascinación ante ese mundo de la revista de sociedad, mundo pequeño-burgués, por excelencia.

En el ambiente familiar de Andrés, su hermana Matilde y Julio Puig representan la nueva relación familiar que se está imponiendo en la sociedad; poseer un trabajo como elemento cohesionador de la familia, pero a la vez como "enajenación". Por último, es interesante anotar cómo esta actitud vital de Tina y Andrés hace que se sientan extraños en la ciudad. La ciudad los margina, los devora, aislándolos en su espacio vital-abúlico, que es la casa y por ende la habitación de Tina.

Martín es el otro personaje del triángulo Acharnegado, obsesionado con recuperar a Tina, utilizará cualquier artimaña (la madre) para conseguir su objetivo: poseerla físicamente.

Huérfano de padre (murió en la cárcel), vive con su madre. Tiene un trabajo de viajante, pero de igual manera participa de esa rutina en

la que está sumergido el ambiente social, el paisaje urbano.

-Oye, Martín, dile una cosa a tu madre: ¿qué hacéis tantas horas en esa taberna, tú y tus amigos? Las chicas del barrio, vuestras amigas, ¿se reúnen también allí con vosotros?

-Las chicas no vienen a esos bares, madre. Nosotros no tenemos amigas, organizamos nuestras tertulias solos. Ellas por su lado y nosotros por el nuestro ... ¡Pufietera ciudad! Si supieras ... No hay alegría, aquí, sólo hay orden

(Pág. 81).

Personaje sin moral, que nunca ha creído en nada, sin embargo se siente asfixiado por este clima que se vive en la ciudad y que le hace huir a Londres como salida al presente que vive. El exterior aparece como solución para recuperar esa vida que está aplastada en el país. Vida que se plasma en las ideas más modernas y liberales de las cosas. Es esta fascinación por el mundo burgués lo que pro-

voca la paralización de los personajes imponiendo la idea fija que surgió después de la guerra: "estamos como en una gran sala de espera de estación, todo es provisional..." (Pág. 187). Al otro lado de la frontera está la civilización, la vida que se añora; aquí sólo tierra baldía.

Nos encontramos nuevamente con la idea que Ortega y Gasset y la Revista de Occidente difundieron antes de la guerra sobre la fascinación por Europa como símbolo del progreso y de liberalización. Es la idea de "conocer por donde va el mundo", o estar a la altura de los tiempos. Europa representa, para Ortega y Gasset, la idea de modernidad. Planteamientos que perduraron después de la guerra en los años cuarenta y cincuenta y que provocaron esta mitologización con el más allá de las fronteras que se produce tanto en sectores burgueses como entre los intelectuales exiliados, como entre los sectores de izquierdas, incluido el Partido Comunista, unido a la victoria del franquismo, que supuso la imagen del estancamiento cuando no de retroceso en el tiempo y la negación de la cultura, creando la imagen de un país como una es-

tación de espera.

Como elementos cohesionadores del relato surgen los otros dos niveles:

- 1- El nivel temporal.
- 2- El nivel espacial.

El tiempo aparece en el relato una y otra vez como reflejo de la esperanza incierta, no sólo en la casa sino también en la ciudad. La naturaleza sirve de apoyo a esta obsesión por la toma del tiempo: el calor, el frío, que se repite insistentemente, y la lluvia nos marcan ese paso temporal. Surge la sensación de angustia ante el tiempo.

Al fin, las tres semanas de lluvia, o casi lluvia, pasaron. En la calle el aire era terso, la luz helada y blancuzca, difusa, se metía en los cabellos, en las ropas afelpadas y en el contorno de las casas como una alegre pero sucia aureola (Pág. 189).

La naturaleza sirve de complemento narrativo y de espejo de esa caracterización de los distintos campos semánticos.

(Andrés) Pensaba en el tiempo transcurrido sin poder darle medida; un tiempo sin orillas en el que había visto a su padre corriendo hacia un gran incendio, entre las balas (Pág. 97).

El tiempo siempre nos remite a un presente-pasado, un referente que surge en la ausencia, pero que late determinando la actitud vital del ahora. El "ahora" sólo existe como una "espera" incierta.

Los días ya no tenían aquella luz de antes, del último verano, de todos los veranos pasados, cuyo fulgor era ciertamente lo más estable entre una masa inerte inservible y odiosa de recuerdos grabados en las paredes y todavía no olvidados del todo: burdos retratos estampillados, emblemas y símbolos, nombres y frases enteras entre signos... (Pág. 67).

Son estas imágenes las que nos hablan de un tiempo vivido en el recuerdo, de un tiempo señalado por el paso de los días y las estaciones.

El verano es el símbolo de un fulgor que nos habla de la batalla reciente, de unas huellas que marcarán el lenguaje póstumo de la ciudad, Barcelona. Estos personajes, que habían perdido el pasado, no podían matar el tiempo ni los recuerdos. El tiempo está señalado por la expresión "no pasó nada". La palabra "nada" forma el núcleo de una serie de expresiones que transmiten ese clima moral. "No hago nada", "no pasa nada" se repiten a lo largo de la ficción. El tiempo se convierte en parte de ese "juguete" que estructura el presente. Pero este nivel temporal está unido indisolublemente a otro espacial, donde se encuentra el elemento definitivo de la narración. Dos temáticas lo constituyen: la casa y la ciudad. Dos versiones de la misma historia, del mismo clima moral. La casa no hace sino reproducir el mismo discurso que la ciudad que habita y, más en concreto, sus barrios, sus calles. Este ambiente anodino, solitario, encerrado consigo mismo, en una "espera incierta".

(Andrés) Si no fuera porque se te puede besar -dijo-, besar y tocar, y porque

en esta casa se está como fuera del tiempo... (Pág. 34).

La casa como espera, como parte de esa gran sala de espera de estación que representa la ciudad. Situada en un barrio residencial, hoy está abandonada a su suerte.

Pero no es cierto. Nada de eso es totalmente cierto. Tú conoces la calle donde viven ¿verdad? Es una calle en la que nunca ocurre nada tampoco.

- No voy casi nunca por allí. Como no hay tiendas ni nada. Pero la gente habla igual (Pág. 45).

En la calle "no pasa nada", de la misma manera que en la ciudad no pasa nada, o en este país no pasa nada.

Andrés, ante la visión de la calle, percibe la ciudad con una profunda inquietud interior, anhelante y ciega, como si él estuviera lejos de allí, como si la ciudad estuviera hecha de árboles desnudos y balcones cerrados. Las imágenes que transmite la ciudad reproducen

esa realidad vivencial de un sector social que forman los habitantes de determinados barrios.

...donde pasó el día intentando cobrar unas facturas, caminando por calles desiertas y enfangadas en medio de las tristes y largas, interminables paredes lisas de fábricas vacías y comiendo en un bar lleno de ruidos y oscuros paisanos endomingados (...) había visto el pequeño parque de atracciones y se había metido dentro, dejando que le golpeará los hombros una muchedumbre exultante, vaciada, apolítica, distanciada, sin remedio y (le gustaba suponerlo) probablemente feliz (Pág. 120).

Calles "desiertas", "enfangadas", "tristes", fábricas "vacías", paisanos "oscuros", "endomingados". Predominio de adjetivos como parte de esa descripción que nos sumerge en la visión negativa que la ciudad nos transmite como parte de ese clima moral, social, que se percibe dentro de ella. La masa-muchedumbre complementa esta visión abúlica vaciada y apolítica. Descripción

ción que totaliza esa "enajenación" feliz que surge tras la guerra y que complementa la estructura narrativa de la historia, "de esa ciudad inhóspita, llena de una quietud forzada, y de un silencio que quisiera huir del olvido o de la soledad" (Pág. 250). Siempre surge ante nosotros la imagen traspuesta de un hecho ausente que marcó de manera destructiva las orillas del tiempo. La visión de una tierra "baldía" tras la guerra emerge como denuncia social de la historia.

Para terminar el análisis de esta obra, insistiré en ese paso del tiempo, tiempo físico incluso, y en la sensación de estos personajes de no hacer nada, de estar aburridos, lo que desarrolla en ellos esa sensación de angustia ante la vida que tienen por delante y ante la imposibilidad de realizarse, encerrados como están en esa oscura existencia de la cotidianidad. Esta actitud hace que se sientan (tanto en la familia de Tina como en la de Andrés) extraños a su propia vida. Es el personaje de Andrés el símbolo más claro. Anda de un lado para otro por las calles de su barrio, recorriendo siempre los mismos lugares, su casa, el bar, la familia

de Tina, como un ser ajeno a esa cotidianidad, describiendo tanto los objetos como las situaciones sin encontrar sentido a nada, indiferente a la realidad, siempre bajo una actitud negativa y nihilista de cara a participar y a comprometerse en esa existencia diaria. Sólo se manifiesta la tristeza y la miseria alrededor de las dos familias y en el ambiente.

Será esta angustia por el paso del tiempo, esta obsesión por controlar el tiempo y esa postura de extrañamiento de los personajes, la característica del tono existencial de la primera novela de Marsé.

II

En el año 1962, coincidiendo con su estancia en París, publica su segunda obra, Esta cara de la luna (5), obra abandonada a su suerte, escrita en poco tiempo ante las circunstancias personales del autor en Francia, donde hizo de todo un poco. Fue con una beca otorgada por el éxito obtenido con su obra anterior y posteriormente trabajó en el Instituto Pasteur, dio clases de español y colaboró en el mundo del cine como guionista. Ante las pésimas perspectivas económicas personales, se apresuró a publicar su segunda novela. Esta prisa lo obligó, en 1970, a hacer una corrección sobre la primera edición. De ahí viene ese resultado final de obra fallida.

Sin embargo, no dejan de ser interesantes las connotaciones finales que tiene este texto con el realismo social que aún pervive en esta época, aunque de forma agonizante.

Así como su primera novela hacía una exposición del ambiente moral-ético de la juventud de ese sector de clase pequeño burgués-republicano que perdió la guerra, ahora nos encontra-

mos con la juventud del bando vencedor, de los colaboradores del Régimen, una juventud universitaria que vivió sus años de rebeldía durante una época, pero al final, a través de un determinismo de clase, va tomando el relevo del poder de manos de sus progenitores, ocupándolo precisamente en la medida en que abandonan su posición de rebeldía. Este tema de la juventud burguesa es una de las problemáticas sociales del momento en la narrativa, relacionada siempre con la problemática familiar, la frustración de la vida cotidiana, y la enajenación del trabajo. El texto de Marsé tiene semejanzas concretas con Nuevas amistades de García Hortelano, al tratar el tema de la historia personal de los hijos de los vencedores, sólo que nuestro autor no utiliza el objetivismo, sino que continúa con la misma dinámica formal de la novela anterior, de la novela decimonónica: narrador omnisciente, escritura lineal tanto en lo temporal como en lo espacial.

A partir de aquí, dentro de esa problemática general, los personajes nos plantean varias temáticas:

1- El clima social de la estructura familiar

de la pareja en el bando vencedor.

2- El determinismo de clase como elemento cohesionador de la estructura social.

El tema de la novela es intrascendente. Miguel, un joven periodista "progre", hijo de "buena familia", trata de crear una revista "seria" con la ayuda de sus antiguos compañeros de universidad, proyecto que no lleva a cabo ante la negativa de sus compañeros a invertir dinero en un asunto ajeno a sus intereses personales y perteneciente a un mundo vaporoso de los sueños juveniles. Ante esta realidad toma una postura cínica. A través de un chantaje consigue entrar para sobrevivir en una revista "Semana Gráfica" (revista del corazón), a la que, en realidad, odia, porque está en el polo opuesto a su idealismo juvenil.

A partir de aquí su degradación física y ética le lleva a abandonarse hasta terminar formando pareja con uno de los personajes, Lavinia. Pero será este amor el que lo alejará de este proceso de degradación y el que lo volverá a introducir en su ambiente social.

En la novela la característica predominante en la estructura familiar es la promiscuidad

de la pareja y, por ello, su relación viciada. Comenzando por la primera pareja que surge en el relato, Pedro Sagnier, hijo adinerado, y Gabriela, antigua novia de Miguel, quienes nos muestran una imagen inestable, su unión está cubierta por la comodidad, "intuían que todo era perfecto y cómodo, pero frágil. Así debía seguir" (pág. 35). La inestabilidad de este hogar se apoya en símbolos como la piscina en forma de corazón (símbolo irónico del amor), en unas pistas de tenis (símbolo del ocio), y en una casa de campo rodeada de árboles (símbolo de poder), elementos que cohesionan el matrimonio por encima de cualquier duda ético-moral y que dibujan perfectamente el mundo social de los personajes.

A continuación aparece una segunda estructura familiar, donde la pareja es sustituida por la relación triangular, Lavinia-Arturo-Miguel. El matrimonio Lavinia-Arturo no funciona por estar viciada su relación a causa de la mitificación que tiene Lavinia sobre el amor como algo limpio y honrado cuyo referente es Miguel, cansada por el aburrimiento, vacío, tedio, de su propio "status" personal de lujo.

Frente a los negocios del marido, estaba la revista de Miguel, como proyecto de lucha. Para solucionar su frustración recurre a éste, en el que ve la imagen del hombre desclasado, luchador y bohemio.

...lo maravilloso que era su idea de hacer una revista y luchar; que eso debía ser la vida de un hombre joven en vez de estar esperando estúpidamente el sillón de la fábrica de papá (...) que no le importaría tener un hijo suyo y vivir a su lado descalza y con sucias y largas greñas, y jerseys y pantalones, como en aquella película que había visto...

(Págs. 68,69).

A partir de las imágenes que ve en una película sobre los obreros, los mitifica al identificar erróneamente la idea de la bohemia personal de Miguel con la miseria del mundo obrero, donde el "status" social de éstos se consigue a fuerza de trabajo y honradez, remitiéndonos a fin de cuentas a la imagen de un lugar limpio, puro e ingenuo, desprovisto de aburrimiento, de

tedio. La bohemia y el mundo obrero, a partir de las imágenes del cine, son mitificados por ella al confundirlos. Esta fascinación aparece bajo la estructura de dos mundos contrarios, opuestos: frente al sillón de la fábrica, el vivir descalza y con sucias y largas greñas; frente a la opulencia del sillón, la desnudez de los pobres; y, para cerrar la ironía, frente al atractivo del amante, la impotencia del marido. De ahí esa expresión totalizadora de Lavinia ante su nueva pareja: "se amarían hasta morir" (Pág. 221).

La segunda relación triangular que aparece está establecida por Guillermo Soto, María José Roviralta y Palmita (prostituta). Nuevamente aparecen los hijos de vencedores, con dinero, que mantienen una relación matrimonial destruída. Guillermo lleva igualmente una vida de bohemio, viviendo a costa del negocio de su mujer. Alcoholizado, ocupa también una posición de cierto desarraigo, lo que le permite denunciar la realidad del país, bajo planteamientos nihilistas y negativos. Esta nueva relación matrimonial, María José-Guillermo, está basada en la unión de intereses económicos ajenos a ellos:

la boda fue un concierto entre sus padres.

Frente a esta nueva falsedad de la relación marital, nos encontramos la pareja Guillermo-Palmita, prostituta ésta, hija del lumpen, lugar y referencia para Guillermo de la experiencia feliz de su época, primero de estudiante y después de obrero en Alemania. Es una mujer popular-superficial-ignorante, "que confunde el olor a pastelillos con el capitalismo" (Pág. 187). Chica de club nocturno, es sólo un símbolo referencial. Por eso, muerta Palmita en un accidente cuando iba en la moto con Guillermo, no habrá problema moral en que sea sustituida por otra mujer de los barrios marginales, otra lumpen para continuar refugiándose en su historia personal, para convertirla siempre en referencia mitificada de su experiencia pasada.

...la voz de Guillermo Soto susurrando en el rincón:

-Eh, paloma, ¿te he contado alguna vez la breve historia de mi vida al otro lado del telón de incienso? Acércate más. Así... Allí, el sol es pálido y no siem-

pre acude a la cita. Pero ellas lo aprovechan cuando sale, sentadas en las verdes orillas del Neckar, con las faldas hasta la ingle (Pág. 268).

La degradación moral de Guillermo le permite vivir con este tipo de mujeres, moralidad aprendida en su entorno social. De la misma manera que los intereses económicos son los que determinan su matrimonio, sin tener en cuenta razones morales. A nivel ideológico esta moralidad es la que permite a Guillermo cambiar de amantes, sin problemas de corazón. Cada nueva experiencia es un alimento exterior degradado, refugio del paraíso perdido.

Guillermo saltó del coche cuando ella empezó a desgranar una larga letanía de tacos y se le acercó lentamente con unos ojos de iluminado. La chica se calló y empezó a sonreír, más tranquila, y arqueó una cadera con aire experto e inconfundible. "En fin, así es la vida" (Pág. 261).

La tercera relación queda establecida alre-

dedor del matrimonio Julia Lemos, antigua amante de Miguel, -Andrés, director de la revista *Semana Gráfica*, su marido, y Luis Galea, empresario de la revista. Un ejemplo más de la relación matrimonial viciada. Sólo el objetivo que tiene Julia de lujo y comodidad permite mantener esta estructura matrimonial, donde se han perdido todos esos valores sociales que caracterizan esta institución.

Miguel Dot chantajeará a Julia Lemos para conseguir que se le admita en la revista de su marido. El chantaje se establece a partir de la relación de amante que Julia mantiene con Luis Galea.

Tenemos que resaltar esa lógica que persigue el relato a través de estas tres historias de los hijos de los vencedores: el pudrimiento social se desarrolla de igual manera que en el bando derrotado.

Luis Miguel (...) les presentó a una muchacha que dijo había sido sirvienta de sus padres y que habiéndose al fin aprendido la dolorosa lección de la dulce esclavitud doméstica, había terminado

por dejarles lanzándose a la vida

(Pág. 141).

Si en la primera novela los hijos de los vencidos estaban dominados por una actitud de pasividad, de espera, aburridos y abúlicos, sin tomar compromiso y extrañados en su espacio vital, ahora, de igual manera, estos hijos de papá viven aburridos en sus chalets de campo, con sus pistas de tenis, o en sus locales nocturnos, bajo una actitud pesimista, dejándose llevar por la cotidianidad y por el paso del tiempo, sin nada que hacer en sus clubes marítimos, viviendo su cotidianidad en un tiempo no productivo.

Uno es lo que es por
la cunita de mamá y todos
estos años bailando el
burguestón (Pág. 141).

La segunda temática que habíamos comentado gira alrededor del determinismo de clase que se produce en la vida de los personajes principales: Miguel Dot y Guillermo Soto. El primero

aparece como el intelectual progresista que trata de crear una revista para redimir el "alma" al obrero.

"Con talento o sin él, Julia, uno es un intelectual de mierda. Y yo no quiero vivir contra la Historia".
"Me salí de donde no quería estar y ahora estoy solo, me siento aislado, como el guardián del faro, que no vive ni en el mar ni en la tierra..."

(Pág. 192).

Es un personaje en tierra de nadie, que realiza la labor de "voyeur" entre una clase y otra. Por un lado, repudia a los burgueses, pero añora su comodidad y lujo, ese volver con frecuencia a la casa de sus padres donde están los puros y el coñac de papá y su albornoz. Por otro, se distancia de la otra clase social, los obreros, porque sus relaciones sociales están impregnadas por la alienación, abandonados a la religión y al fútbol.

...un futbolista desmelenado, cabecean-

do en el aire, sin balón, y una Virgen con bastón de mando y fajín de Capitana General (Pág. 111).

Esta idea se repite a lo largo de la narración, en el momento del tiempo no productivo.

Durante todo aquel domingo vagó por las calles de Gracia, en medio de un aire provinciano y reposado que al principio le puso de mala uva, y bebió en tabernas limpias y ruidosas con aspecto de peñas deportivas, llenas de oficinistas y obreros que jugaban al dominó o simplemente se disponían a discutir fuerte pero sin enojarse, en un hábito cotidiano impuesto por el vaho del tabaco, la ronquera y la misma vacuidad de los temas. En aquellas calles se vivía el domingo de una manera intensa y breve, como un coito primitivo. Jóvenes burócratas bien peinados acompañaban a sus novias endomingadas y desaparecidas a los bailes de la Unión de Vecinos, de Entidades Recreativas o de fiestas particula-

res... (Pág. 176).

Este paisaje urbano de oficinas y obreros nos muestra la mediatización de la vida cotidiana, ese ocio fantasma de los fines de semana. Ocio que, junto a la imagen del domingo como un coito primitivo por su brevedad y fugacidad, como veremos más adelante, contrasta a lo largo de la novela con el tiempo libre de todos los días en el que vive la clase burguesa (pequeño-burguesa). Hombres y mujeres participan de esa enajenación frustrante de la vida diaria.

Este contraste entre las dos clases está formando parte del relato. Frente a los habitantes del club marítimo con sus yates y su permanente tiempo libre, que metan las tardes jugando a los dados y hablando de la vida y el amor, finos y distinguidos, desocupados, estaban, al otro lado, los bares llenos

...del ruidoso enjambre de obreros presurosos que se agolpaban animosamente la espalda y pedían bocadillos a gritos: se está bien entre la gente que se parte el pecho en la vida, se está realmente

bien, por lo menos de vez en cuando

(Pág. 164).

Jugando entre estos dos ambientes, Miguel Dot pasará de un deseo de transformación social a un abandonarse totalmente, a una postura de escepticismo y de actitud cínica ante la realidad que vive. Esa excusa de proyecto sólo es un vehículo para sobrevivir en su propia fantasía. En su degradación física y moral no le importará utilizar el chantaje para sobrevivir en ese ambiente. Conseguirá trabajar en una revista del corazón, "Semana Gráfica", a la cual repudia, pero que le permitirá seguir adelante en su cotidianidad.

Este nuevo trabajo nos introduce en otro nivel secundario, integrado en el mundo popular, obrero: la fascinación que produce este tipo de revista sentimental y melodramática, que ofrece la mentira dorada de las fotografías y las aventuras de los que han triunfado en la vida. Esa visión estará ejemplificada por ese personaje enajenado, Sueño Dorado, mujer de un obrero que mantiene, bajo pseudónimo, correspondencia con la sección que lleva Miguel Dot

cuyo tema es la vida de los famosos, siendo esta fascinación del mundo de lujo y de ensueño lo que produce esa locura y huida de su historia personal, de su vida diaria junto a un marido, un obrero, que huele a vino, a pobre y a muelas podridas, narrado todo en un tono irónico y triste. Es la búsqueda utópica de una mujer deambulando en el sueño de ese mundo falso de poses y posturas de las revistas del corazón.

Miguel Dot, a partir de esta experiencia, comienza a hundirse en un proceso de degradación al ir abandonando sus proyectos en la revista progresista y se une al otro personaje que forma parte del relato, Guillermo de Soto. Ambos formarán parte de ese escepticismo final, que, en el caso de Miguel, será dejarse llevar por una "plácida vida de amantes".

Esta solución intelectual de transformar la realidad social a través de una "revista", solución fracasada, nos lleva a hablar de la otra temática que se plantea con Miguel Dot, en su intento de crear una revista para transformar la sociedad. Es la historia del intelectual que educa a los sectores menos privilegiados, siempre bajo una actitud paternalista y de protección,

sin comprometerse plenamente en ese proyecto, que, en este caso, pertenece a sueños de rebeldía juvenil. Es la idea de la literatura como compromiso social y del escritor como vanguardia, tema que está tratado irónicamente en la novela. La escritura al servicio de la denuncia social, hecho que mantenía la polémica en ese momento, en 1959, y que incluso llega hasta nuestros días, sobre la función del escritor y su compromiso social.

...la cochina literatura no iba a solucionar nada y acabaron diciendo que era una idiotez y una mierda (Pág. 73).

Sin embargo, el mismo discurso del texto nos denuncia situaciones injustas que se producen en el mundo laboral. Por un lado, en la empresa de autobuses de la ciudad, cuyo dueño es don Felipe Sagnier y Bartna, hombre del Régimen, "había sido siempre eso que la gente llama un hombre de carácter cuando designa públicamente a un energúmeno acaudalado" (Pág. 133).

Por otro lado, nos presenta irónicamente a Jorge Reix, mezcla de vendedor ambulante y escri-

tor de libros con lo que ha obtenido éxito en la vida.

Esta forma de vivir, esta visión de la realidad que tiene Miguel Dot, se complementa con la imagen que él tiene de sí mismo y que forma parte de ese determinismo social.

Soy una calamidad. Ciertas inclinaciones de cochino rentista no tienen ya remedio, aunque uno se pase la vida renegando de ellas (Pág. 176).

Es un personaje encerrado entre pertenencia de clase y bajada al mundo popular como paraíso perdido.

El otro personaje con el que forma pareja, Guillermo Soto, que está marginado y degradado, ha perdido toda su personalidad moral a partir de su fallida introducción en el sistema familiar. Es la vieja estampa de señorito aburrido con problemas de tiempo sobrante, dedicado sólo a la vida nocturna. Sueña con una experiencia de juventud pasada en Alemania que le hace reivindicar ese mundo supuestamente más limpio y justo de la juventud luchando por sí misma.

Esto no deja de ser una visión mitificada.

(Hice de) lavaplatos, conductor, fijador de carteles, etcétera. En cierto momento lo pasé mal. Pero una vocecita interior me seguía diciendo que aquello era la verdadera vida. Al regresar aquí, no conseguí interesarme por nada

(Pág. 51).

Esta inanición, este pesimismo o esta abulia como actitud vital, es la característica de una ética fracasada, que se abandona ante todo y ante todos. No es ajena a esta visión de la realidad la referencia a Kierkegaard; es una ideología de la no acción, que tiene una referencia cercana en el pesimismo de Pío Baroja y, sobre todo, en su novela El árbol de la ciencia.

- Llevo la vida que merezco -terminó.
- Supongo que no esperarás que te compadezca.
- De ningún modo. Hago uso de los bares como tú de la pluma: sin resultado. Nada cambia. No hay quien le dé la

vuelta a la realidad. El muerto está
tan muerto que no hay quien lo entierre
de tanto que apesta. Abre los ojos,
Dot: estás persiguiendo fantasmas
(Pág. 58).

Ambos personajes viven en un círculo que se
cierra en sí mismo. Tanto para Miguel como pa-
ra Guillermo, "el mundo es una soberana mierda"
(Pág. 260). Esta visión negativa está determi-
nada por las circunstancias del tiempo, espacio,
educación y constitución física en la que se crea-
ron y desarrollaron: el mundo burgués (pequeño-
burgués). De ahí que esta "rebelión" en Miguel
termine en un abandono físico y moral, del que
es recuperado por el personaje de Lavinia quien
lo saca del desarraigo y lo devuelve a su anti-
guo "status": el hijo de papá. Por su parte,
Miguel se deja llevar por una "plácida vida de
amantes" entre las referencias de un mundo al
cual repudiaba.

Guillermo Soto seguirá con su vida noctur-
na y su chica de barrio marginal, viviendo y sa-
boreando ese deterioro físico y moral en el que
está inmerso.

El nivel espacial de la novela está determinado por la aparición de la ciudad como lugar de intercambio entre los distintos sectores sociales. Esta escenografía de la ciudad de Barcelona disminuye en importancia con respecto a su anterior novela. Su descripción queda limitada al movimiento de la pareja Miguel Dot y Guillermo. La ciudad no transmite ninguna determinación sentimental en la actuación personal de Miguel.

El campo espacial va surgiendo en la medida en que aparecen los distintos personajes; así nos encontramos en esa relación de contraste con los chalets y la zona residencial de los ejecutivos inmersos en proyectos de la empresa de papá, Pedro Sagnier, Arturo, Lavinia, Daniel, Sureda, etc., que tienen sus lugares de ocio: el club marítimo y, sobre todo, el centro de la ciudad, Las Ramblas, Vía Layetana, como lugar de origen de su actividad y de su existencia. Su "status" les permite poseer cualquier lugar, como los locales nocturnos, el Tamariu o el Barrio Chino. Por contraste, está el barrio periférico de Gracia, donde la existencia está llena de una agitación forzada, donde viven inten-

samente ese tiempo-ocio hombres y mujeres, y el barrio de marineros abandonados y sobreviviendo en sus "habitats" de una ciudad todavía provinciana.

Con las radios a todo volumen y los balcones abiertos boqueando calor, volvía la esperanza idiota de todos los domingos y ellos, engañados otra vez, levantaban una mirada insípida hacia esa luna de cálido y blanco abrazo. Sonreían, aspiraban su luz, y las horas absurdas y malditas y mal pagadas en densos locales de ventanas ciegas dormitaban bajo la pequeña ilusión perpetuamente burlada de la noche del domingo

(Pág. 260).

Esta imagen de denuncia es lo que se repite a lo largo del relato cuando se llega a estos barrios periféricos.

Sin embargo, serán Miguel Dot y Guillermo los que viajen a lo largo de estos dos polos opuestos de la ciudad. Su bohemia les permite estar en los dos espacios. Serán especialmente

los clubes nocturnos y la noche los sitios que frecuenten en su estado de pesimismo y posturas nihilistas.

Estuvo vagando por las calles durante dos días, sin sentirse. Vagó de un modo ausente y cordial. (...) Se dejó pasear. Se metía en bares donde no hubiese ni televisión ni radio, se sentaba en un rincón lejos de los periódicos y bebía hasta que se cansaba (Pág. 46).

III

En 1965, en el premio Biblioteca Breve, resulta ganadora la que sería tercera obra de Juan Marsé, Últimas tardes con Teresa, publicada en la editorial Seix Barral en ese mismo año (6). Esta novela daría lugar a su despegue como escritor.

A partir de este momento la crítica lo tendrá en cuenta y comenzará a ser estudiado como un escritor importante de la generación del cincuenta.

La novela es definida por la crítica como perteneciente al realismo dialéctico (7), siguiendo los pasos de la obra Tiempo de Silencio de Luis Martín Santos, que estableció la ruptura con el realismo crítico (8), que tanta profusión tuvo y que estaba en sus últimos aleteos. Esta obra, considerada como discípula de Tiempo de Silencio, dio lugar en la crítica a una serie de polémicas. La obra fue acusada por un sector de la crítica de reaccionaria, de hacerle el juego a los sectores sociales del Régimen (9), cuando no descalificada por la simple valoración negativa.⁽¹⁰⁾ Posteriores estu-

dios le han reconocido su valor literario (11). Esta obra es la que más estudios de investigación tiene, entre los de Juan Marsé.

Nos encontramos con varias problemáticas. La primera, la mitificación que del mundo burgués hace un xarnego en su intento vano de conquistar una posición social opuesta a su vida diaria.

La segunda es la aparición de la ciudad y con ella su continuo proceso de transformación, la ciudad como lugar de desarrollo del relato y como reproductora de ese encuentro social, creadora además de un personaje nuevo, el "chorizo", que no es el delincuente pícaro tradicional, sino un producto natural de esta ciudad metropolitana. Sus robos siempre tienen el mismo objetivo: sólo poseer todos esos símbolos que la ciudad ofrece como lugar de consumo.

La tercera problemática es cómo esta ciudad metropolitana desarrolla toda una ideología de negatividad, de enajenación, término utilizado en un sentido distinto al de las dos primeras obras, en cuanto que es la propia ciudad la motivadora de este proceso de enmascaramiento en un desarrollo de segregación espacial sobre

el corpus social.

Antes de entrar en estas distintas problemáticas, destaquemos cómo esta nueva práctica novelística rompe, a nivel formal, con el realismo social-objetivista, ya que aparece nuevamente el narrador omnisciente, la tercera persona y el predominio del estilo indirecto, la subjetividad del autor al penetrar directamente en el relato. Además aparece la utilización de la ironía, cuando no el sarcasmo, lo que da lugar a un desarrollo más complejo de la ficción novelística al perderse esa visión maniqueísta de la escritura anterior, ofreciendo un planteamiento de la realidad contradictorio y complejo, y creando un proceso distanciador respecto a la misma historia por parte del lector. El autor penetra en el relato interpretando, juzgando y comentando.

...(en la que desde luego y justamente hemos muerto todos, lector, esto no podía durar)... (Pág. 242).

La novela Últimas tardes con Teresa utiliza toda la estructura formal de la novela deci-

monónica y folletinesca, y lo hace como un homenaje (42) a la novela del siglo XIX, ya desde las mismas citas que van al frente de cada capítulo, citas irónicas, que, en general, no tienen nada que ver con el capítulo, por ejemplo la cita bur-sátil.

Poco antes del final, después de algunas reacciones esporádicas, el mucho sa-
liente provocó desánimo y flojera por am-
bas partes y reinó la depresión hasta el
cierre (Pág. 146).

La novela está dividida en tres partes y cada una consta de un número variable de capítulos. El desarrollo temporal de la obra es li-neal. Sólo en tres momentos del relato aparece el "flash back" como recurso literario para in-formar al lector.

La fábula se centra en la posibilidad de progresar socialmente por parte de un xarnego, Manolo, el Pijoaparte, un lumpen que lo intenta a través de los amoríos con una joven, Teresa Serrat, perteneciente a la burguesía catalana, universitaria "progre" que lo confunde con un

obrero con conciencia de clase, dentro de una escenografía que es el paisaje urbano de la metrópolis.

La imposibilidad en este proceso de progresar por parte de Manolo está determinado por la misma causa que imposibilita un hipotético desclasamiento de la "progre" burguesa. La pertenencia a dos mundos culturales distintos, distanciados en el espacio físico e ideológico, dos actitudes distintas, alejadas por dos lenguajes diferentes, es lo que crea una incomunicación entre estos dos campos narrativos. Y algo más, estos dos personajes son el símbolo de dos maneras de vivir, de dos sociedades, por ello se produce la serie de equívocos por ambas partes en su relación.

...última noche de Fiesta Mayor (el confeti del adiós, el vals de las velas) en un barrio popular y suburbano, las cuatro de la madrugada (...)
La solitaria pareja es extraña al paisaje como su manera de vestir lo es entre sí ... (Pág. 11).

La clave simbólica nos la da el autor en la página once, antesala del primer capítulo, y que anuncia todo el desarrollo posterior que se irá abriendo al lector.

La novela está estructurada en tres partes:

La primera parte comienza con la aparición en una fiesta privada, en el jardín de una torre de San Gervasio (barrio residencial), de Manolo Reyes, alias el "Pijoaparte", delincuente habitual, ladrón de motos. Allí conoce a una chica, Maruja, a quien confunde con una señorita rica, cuando en realidad es una criada, con la que posteriormente mantiene relación a pesar de que se ha dado cuenta de este hecho.

En la segunda parte, la más extensa, mantiene esa relación con Maruja, pero ya comienza a conocer a Teresa, la señorita de la casa donde trabaja su amante. Un accidente que tiene Maruja posibilita la relación entre ambos, surgen los malentendidos, equívocos y la aspiración de Manolo de codearse con el mundo mucho más lujoso de la burguesía catalana. Teresa tiene problemas eróticos con Luis Trías de Giralt, su compañero de facultad, hijo de papá y estudiante revolucionario, que se nos

aparece como un frustrado cuyo único objetivo es llevarse a la cama a Teresa. Esta desvía su frustración hacia la pareja Manolo-Maruja, desarrollando una visión romántica sobre el xarnego como ejemplo de amor obrero. Manolo se aproxima al mundo de Teresa; lugares, objetos, comportamiento, ante los que se siente fascinado, y quiere llegar a ese mundo buscando un buen trabajo. Teresa se acerca también al mundo de Manolo, deformado por una visión mitificada del pueblo. Su ritmo es lento.

En la tercera parte, Teresa le presenta a unos amigos: es el mundo universitario, estudiantes de izquierdas, "progres". La integración de Manolo, a través de la política, muestra la degradación de éste, y le hace estar fuera de lugar, al ser ajena a su historia personal. Con ellos provoca un proceso de desintegración personal que le lleva a los más irónicos equívocos, al entrar en un terreno que no domina ni controla. El papel de obrero "concienciado" le queda fuera de lugar.

Son tres los pasos para que Teresa se dé cuenta de su error. En primer lugar cuando

conoce en el Carmelo a Bernardo, exhibicionista, compañero de Manolo en sus robos de motos por el centro, a quien ella creía un líder obrero, cuando sólo es una ruina física después de su boda con una hija del barrio, Rosa. El siguiente paso se produce cuando penetra en uno de los muchos bailes populares del Guinardó, que mitifica como un lugar de alegría directa y sana, para darse cuenta finalmente de que sólo era un refugio de escape para el "sobeo", asfixiante y lleno de olor a sobaco, y que sus alegres muchachos no eran sino unos salvajes. Y en tercer lugar, cuando se da cuenta de que Manolo no puede cumplir su compromiso de hacer unos panfletos a los amigos de Teresa y, en cambio, sólo recibe una paliza de sus antiguos "camaradas" de oficio. Todo en tres tardes.

A partir de ahora se acelera más el ritmo. Se declaran su amor y comienzan a buscar un trabajo, a través de los amigos. Cuando está a punto de conseguirlo, muere Maruja. Los padres de Teresa, al conocer la historia de ambos, intervienen alejándola de Manolo, quien, al no saber nada de ella pasado algún tiempo, decide ir a buscarla a la villa de Blanes, robando una

moto, y es detenido por la policía de tráfico, al ser denunciado por Hortensia, nieta del Cardenal, personaje que veremos más adelante.

Nos interesa destacar cómo los dos personajes desarrollan ese malentendido a partir de la mitificación propiciada por el espacio y las categorías sociales que impregnan y que enmascaran toda la estructura social de los años sesenta, en una ciudad como Barcelona, lugar de desarrollo neocapitalista en estos años (13). En este sentido decimos que los equívocos parten de planteamientos culturales asumidos por los individuos-sujetos.

A partir de unos escogidos objetos-símbolos se desarrolla todo "el tiempo narrativo", en un tono de ironía sarcástica. Busquemos, por tanto, esa lógica interna en el relato.

(Monólogo de Maruja)...y a mí no podía engañarme aquella noche en la verbena: solamente un pelagatos es capaz de confundir la riqueza con una simple cara bonita y besar de aquel modo tan urgente, como si quisiera sorber el mundo con la boca. (Pág. 255).

Este personaje, Maruja, que realiza la función de enlace entre ambas maneras de vivir, al ser para Teresa su criada y para Manolo "su chica" temporal, no participa de la mitificación de ambos. El "Pijoaparte" se engaña con Maruja al confundirla con una "señorita, como Teresa se engaña con Manolo.

Este confundir la riqueza con una cara bonita denuncia el grado de mitificación del xarnego ante ese mundo que representa el poder, la libertad, etc, valores que pertenecen a esta fascinación de la ideología pequeño burguesa de la época.

Con este lenguaje irónico y estas situaciones podemos entender el grado de alienación producido por esa necesidad de huir de su entorno espacial, concretizado en el Monte Carmelo (lugar de confluencia de la inmigración), suburbio que forma parte de la periferia, polo opuesto al barrio residencial San Gervasio y la villa de Blanes, donde habitan Teresa y su familia (objeto a conseguir).

Los valores, los rasgos o los objetos que permiten a Manolo mantener su obsesión por el mundo burgués están reflejados en símbolos ma-

teriales: en primer lugar el coche, que es uno de los elementos base de la seducción a que es sometido por el sistema.

...no había previsto este ataque traicionero, esta borrachera de los sentidos, y por primera vez en la vida se sintió frágil, pequeño, vulnerable y oscuramente sucio, vencido de antemano por aquella hermosa fuerza conjunta (automóvil-rica-muchacha-cha-cha) que le lanzaba a través de la noche a velocidades de vértigo (Pág. 224).

Junto a ese objeto, el coche, está su opuesto, la moto robada, un símbolo más del sistema.

Insistimos en la idea de la aparición del "chorizo" como un "hijo natural" de la Metrópoli, frente al delincuente pícaro tradicional de una etapa anterior de la ciudad. La diferencia esencial está en que este nuevo personaje actúa motivado siempre por la idea de poseer pasajeramente los símbolos que le están negados; a fin de cuentas su práctica forma

parte del consumismo que la ciudad impone. Por ello esa necesidad de vestir mediatizado por el traje "príncipe de Gales", el aparecer ante ella con traje o el presentarse ante los amigos de Teresa como un "burguesito".

Oye, ¿y si vinieras tal cual, con tus blue-jeans y tus...?

- Ni hablar. Todavía puedo presentarme ante tus amigos con el respeto que se merecen (Págs. 348, 349).

El lenguaje del vestido forma parte indisoluble de esa posición social, del "status".

Otro objeto es también el cigarrillo rubio-chester, o la cartera de ejecutivo con la que sueña entrar en la oficina moderna.

Esta visión crítica-falseada de la realidad le hace ser insolidario con su campo semántico: barrio-gente.

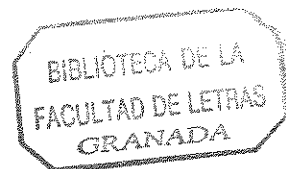
Por lo demás, ¡abur, muchachas sin aroma de mi barrio, tetas amortajadas con sábanas de miedo y de esperanza boba, yo me largo! Ya los cabellos al vien-

to en la proa del barco, en la escalera del avión, en la terraza frente al océano y la luna, ya las áureas frentes y los ojos azules de nuestros hijos engendrados en yates y transatlánticos... (Pág. 401).

Siempre esta referencia al mundo burgués, apoyado en esos objetos que son propios de una clase que tiene poder y que forma la esfera mitificada a la cual aspira, fascinación ante un mundo ajeno a él. Dispuesto a apropiarse por la fuerza de los símbolos del lujo: Teresa, el coche, la moto. Junto a estos objetos aparece el símbolo cultural de la virginidad como valor social y como signo de la honradez, pureza en la que cree Manolo. Así pues, Teresa aparece como oposición a los tres personajes secundarios femeninos, Lola, Hortensia y Maruja. Las dos primeras forman parte del campo narrativo de Manolo y de su "habitat", el Carmelo. Las tres vidas están degradadas por los hechos cotidianos del tiempo productivo, del mundo del trabajo, y por haber perdido la virginidad, en cuanto que son personas a las que se puede poseer con facilidad. Sin embargo, Teresa será objeto inaccesi-

ble por el que tendrá que luchar para conseguirlo. Sólo Maruja, por estar dentro de un tiempo de ocio fuera de su "status" de criada logró jugar una mala pasada a Manolo, por confundirla éste con una señorita rica.

Junto a estos tres personajes que entran dentro del campo narrativo de Manolo está el "Cardenal", personaje que vive entre los dos mundos, igual que Maruja, aunque mantiene contactos con Manolo y los demás compañeros de robo, al vender los productos de éstos. Habita en una torre residencial que está en un proceso de ruina, en cuanto que ha dejado de cumplir su función social, zona de ocio de la burguesía, porque esta zona se ve invadida por las chabolas, lo que produce su degradación. El Cardenal puede ser definido como un "ladrón, pero honrado", admirado por Manolo en cuanto que mantiene las formas, el lenguaje, la estructura significativa de la pequeña burguesía, hundido en esta decadencia de la Torre. Representa el abandono productivo a que está sometido el lugar que fuera antigua residencia de pequeño-burgueses.



...Hortensia sacó el pañuelo y se sonó las narices ruidosamente. Su tío la miró con cierta dignidad ultrajada.

- No te suenes en la mesa, que es de mala educación (Pág. 215).

Sin embargo, toda esta fascinación por el mundo pequeño burgués de las buenas formas, que se da en todos los hogares, está directamente relacionada con ese proceso de ideologización del que están impregnados el sistema y la sociedad. Y, como ejemplo determinante de esta estructura psicológica, nos encontramos con que toda la relación folletinesca está, en parte, sustentada por el lenguaje cinematográfico de los cines de barrio, elemento cultural de primer orden. Se trata de esas películas melodramáticas que abastecen sus sueños de héroe, sus postales, las grandezas heroicas de la niñez.

...aquello era un terrible tifón, la muchacha estaba sin sentido en el fondo de la canoa, a merced de las olas enfurecidas y del viento mientras él lucha a pecho descubierto, ya la tenía en sus bra-

zos... (Pág. 45).

Irrealidad representada también por el mundo de los cromos satinados.

...él y ella perdidos en la dorada isla tropical, solos, bronceados, hermosos, libres, venturosos supervivientes de una espantosa guerra nuclear...

(Pág. 242)

...un accidente, Teresa malherida, el coche arde, él la salva... (Pág. 179).

Sueños que se repiten a lo largo de la narración como parte de la mitificación social. Sin embargo el autor mantiene una actitud de comprensión hacia Manolo el "Pijoaparte", en cuanto que su historia personal parte de la miseria y de la marginación social, su madre era la criada en casa de unos señores en Ponda (Málaga).

Muy pronto conoció de la miseria su verdad más arrogante y más útil... (Pág. 79).

Frente a esta realidad sobre la miseria, Manolo tiene que conquistar el otro lado de la orilla. La ironía de la novela está precisamente en la utilización de la antítesis, en las relaciones opuestas de todos los planos que intervienen en el desarrollo. Sólo en el trato del xarnego, esta ironía sarcástica produce a veces un dramatismo respetado.

El otro campo semántico está formado por el personaje de Teresa Serrat, burguesa, estudiante universitaria con ideas progresistas-eróticas.

Teresa sufre nostalgia de cierto mar violento y tenebroso, poblado (...) suburbios oceánicos donde ciertos camaradas... (Pág. 125).

Pero la realidad era todavía un feto (...) preñada de luz solidaria, buscaba ahora en su nuevo amigo cierta satisfacción moral de signo progresista, confundiendo ésta, momentáneamente, con el deseo (Pág. 222).

La escena que se desarrolla en la pantalla (conmovedora estampa del héroe popular: el revolucionario analfabeto...

(Pág. 223).

Las dos caras de una misma moneda falseada: una pequeña burguesía que juega a ser revolucionaria y un personaje del lumpen que se conforma con adentrarse en el lujo y la riqueza. Aquí Teresa vive el conocido discurso romántico que se produjo en la sociedad de los años sesenta, dentro de la lucha antifranquista. La alianza del R.C.E. con las fuerzas democráticas y de la cultura, y la universidad, abastecida de jóvenes pequeño-burgueses, propiciaron un conocimiento falseado de la realidad, más próximo a las mitificaciones que al análisis objetivo capaz de transformar la sociedad. Fran posturas "rebeldes", de ahí que surja toda esta visión idealista del pueblo, no como explotados reales con sus miserias, sino como gente sana o heroica.

...allí mismo, en la planta baja, en aquel pequeño y sórdido cuarto de criada, dos seres, dos hijos sanos del pue-

blo sano, acaban de ser felices una vez más, se habían amado directamente...

(Pág. 147).

O esa mitificación del obrero honrado, luchador:

La vida de un pecé de todos modos ha de ser estupenda e incluso divertida en tu barrio, las noches del verano...

(Pág. 195).

Teresa habla de un barrio de chabolas y habla de discusiones de café, alienada bajo esta mitología revolucionaria que se acerca a estos lugares como sitios puros, llenos de felicidad, solidarios, no queriendo oír al Pijoaparte cuando dice: "¡Qué peces de colores ni qué noches de verano!" (Pág. 195).

Al atardecer verían el cielo encendiéndose sobre el Parque Güel, tras el Cerro llamado Tres Cruces (...)

- Me gusta tu barrio. (Pág. 190).

Sólo cuando comienza a penetrar en el campo narrativo semántico del murciano pierde el equilibrio de esa realidad mítica en la cual vivía, y para ello tres contactos directos, a los cuales ya hemos hecho referencia:

1º El baile popular de Guinardó.

2º El contacto con Bernardo.

3º La no existencia de la linotipia para fabricar los panfletos.

A partir de aquí el héroe pierde su posición mítica ante Teresa. Ahora ésta se entrega al sentimiento amoroso para entrar de lleno en el campo semántico de Manolo, asumiendo su idealismo romántico sobre el amor y las categorías y valores que lo sustentan y que, en el fondo, son las mismas de su clase. Hemos de destacar que, frente a la permanente visión del mito burgués en Manolo, que llegará hasta el final, en Teresa este mito transcurre como un equívoco, como simple malentendido. En el xarnego permaneció como parte de esa impregnación ideológica del mundo pequeño burgués.

La aparición de los semas "sol, trópico, playa, verano, vacaciones e isla verde" es la que forma esos campos semánticos donde se de-

sarrolla el mito romántico de ambos, tiempo de no producción.

A continuación desarrollamos las otras dos problemáticas que planteábamos al principio: la ciudad como reproducción y el enmascaramiento del sistema capitalista.

Esta escenografía urbana, este espacio, sustenta todo el entramado de mitificación romántica de las relaciones sociales de estos personajes base. Este escenario símbolo (por lo ideológico) es lugar de enfrentamiento de dos clases que históricamente se oponen en la sociedad industrial: la clase obrera con su secuela de parados y de lumpen proletario, y la burguesía.

Sobre tres lugares básicos se desarrolla el equívoco:

En primer lugar, el Carmelo, más allá de las zonas altas de la ciudad, suburbio o selva oscura que "invadieron" los emigrantes en busca de trabajo.(14)

Un primer planteamiento de presentación donde surge la ausencia de cualquier tipo de organización urbanística y de poder; los habitantes-emigrantes abandonados a su suerte for-

mando una especie de selva:

En su falda escalonada como un anfiteatro crece la hierba de un verde amargo, salpicada aquí y allá... (Pág. 29).

Verde amargo (ginesta), flores degradadas que surcan como jardines frustrados en medio de un panorama desolado que los habitantes del centro califican con nombres tercermundistas: "coreas".

Para la señora Serrat, el Monte Carmelo era algo así como el Congo, un país remoto e infrahumano, con sus leyes propias, distintas. Otro mundo (...) los chavales bajan como la lava... (Pág. 171).

Esta visión tercermundista evita reconocer las propias implicaciones sociales de su clase.

La periferia en oposición al centro está más allá de los lugares conocidos, sus habitantes están expulsados de la ciudad. Por ello, la ciudad surge como un deseo para éstos. Los xarnegos la invaden en sus juegos infantiles y

en las aventuras erótico sociales. Sin embargo, estos barrios periféricos son elementos imprescindibles para el desarrollo de la ciudad, para el desarrollo de ese centro representante de una burguesía dueña del poder.

...última noche de Fiesta Mayor (el con-feti del adiós, el vals de las velas) en un barrio popular y suburbano (...) En la calle queda la desolación que sucede a las verbenas celebradas en garajes o en terrados: otro quehacer, otros trá-fagos cotidianos (...) el miserable tra-to de las manos con el hierro y la made-ra y el ladrillo reaparece y acecha en portales y ventanas, agazapado en espe-ra del amanecer (Pág. 11).

El ladrillo surge como representación sim-bólica negativa de estos suburbios, humillante frente a villas (en Blanes), a los barrios re-sidenciales o al centro como presentación posi-tiva.

El paso del tiempo es imparable y destruc-tor; el ejemplo está en la decadencia de la To-

rre del Cardenal o en el mismo paisaje del Monte Carmelo que aparece desolado, lleno de hierbas aquí y allá.

El centro desarrolla toda una simbología romántica positiva a través de su propia morfología: el casco antiguo, las agujas de la Catedral, jardines, luces, sol, hablan por sí solos de la existencia del poder y de la fuerza que surge de él; por otra parte, bajo una visión abstracta, donde sólo se percibe su presencia, pero nadie la posee. (15)

...1952 se apea de un coche con matrícula extranjera en la plaza España. Barcelona gris bajo la lluvia, neblina acumulada al fondo de las avenidas, rumor subterráneo bajo el asfalto (...) mirándolo todo con ojos maravillados: todavía no distingue nada entre la muchedumbre, todavía falta mucho para que pierda la inocencia... (Pág. 257).

"Fascinación" ante este centro físico-geográfico de una ciudad moderna.

En el relato se nos aparece la visión jerár-

quica entre el centro y la periferia. Se trata del juego simbólico de la periferia que funciona como los miembros de un cuerpo y el centro que aparece como cerebro. Es el funcionamiento del "sistema" en la ciudad, que, al estar impregnado de esta ideología cultural ahistórica, enmascara otra realidad.

Los Bori vivían en el barrio gótico, muy cerca de la Catedral (las agujas, emergiendo iluminadas en medio de la noche, se asomaban a la ventana como un decorado fantástico)... (Pág. 350).

Frente al paso del tiempo de la periferia nos encontramos que el centro tiene relación directa con el tiempo no destructivo, donde los edificios están inmersos en el pasado orgulloso, están eternizados. Dentro de esta escenografía se nos aparece la villa de Blanés en el barrio de San Gervasio, zona residencial, limpia, silenciosa, llena de jardines, dando una visión positiva junto al centro, formando parte de esos objetos simbólicos. Recordemos la visita de Manolo a la villa Elanes, fascinado por el parque

como signo de "status" social. El mismo ambiente que se respiraba en las habitaciones, con los muebles y los objetos que las adornan, simboliza ese objeto último que es el poder representado en este caso por Teresa, representación que, como en el caso del centro, es una abstracción, no tiene existencia real. Así nos encontramos con que el xarnego tiene que conquistar el "centro-Teresa"; de ahí esa obsesión por encontrar trabajo en contra, el discurso mítico de Teresa sólo tiene que apropiarse del Monte Carmelo.

- ¿Qué te ocurre? -Le miró alarmada-
¿Has hecho algo malo?
- No,... Estoy sin trabajo.
- ¿Sin trabajo?
- Sin trabajo, sí. Quiero decir: también he perdido el empleo que tenía...
- Ah -suspiró ella-. Creí que se trataba de algo grave. (Pág. 339).

Esta parodia sarcástica, como afirma Vargas Llosa (16), nos remite siempre a una sociedad donde el sistema se abastece a sí mismo a través de esta serie de objetos-símbolos que hacen del

individuo un sujeto-consumo.

Dentro del nivel temporal, el relato transcurre en un año y tres meses. Nos encontramos con unas referencias que están apoyadas sobre unos términos que nos hablan del tiempo no productivo. Desde el principio surge la "Fiesta Mayor" especialmente, los "fines de semana", el "verano", que nos remiten a las vacaciones, al sol, la playa, palabras que nos muestran cómo la relación de Manolo, el Pijoaparte, con Teresa está dentro de este tiempo no productivo. Frente a la "mentira" de esas fiestas de barrio, de esos barrios populares de Guinardó, con su empobrecida alegría, está la utilización de ese tiempo-ocio por parte del sector social al que aspira Manolo: playas privadas, villas junto al mar, tiempo no productivo. Su felicidad se nos aparece siempre sin lugar definido, un estar en fiesta, como cordón natural de su "status".

(Verano) Pero hay otros aún más ricos, los que apenas se dejan ver, los verdaderamente inaccesibles. De ellos se podría decir que no existen si no fuese porque algunas veces han sido vistos en lugares

públicos (...) se ve que están habituados a la felicidad, que sus pasiones están en otra parte (...) viven en villas de recreo, que tampoco apenas se ven, rodeados de jardines y pinares, entre silencios y numerosas frondosidades de ocio... (Pág. 122).

En este su tercer relato ya no se trata de reflejar la España de la postguerra, no se habla de los vencedores ni de los vencidos. Ahora surge una nueva realidad, la aparición de una nueva España, un nuevo sistema y, con ello, una nueva mentira como parte de ese desarrollo neocapitalista: la ciudad moderna como evolución de este sistema.

La cuarta novela de Juan Marsé, La oscura historia de la prima Montse (17), mantiene los mismos presupuestos de la novela anterior, aunque con una serie de variantes en la estructura formal y en el proyecto final de la obra.

Ahora la dinámica narrativa gira en torno a un personaje que no existe en el momento presente de la narración, la prima Montse, sobre la que va a recaer la práctica social de los personajes principales.

El lenguaje irónico, sarcástico, se mantiene perfectamente como parte de esa retórica formal, pero ahora se rompe la linealidad temporal de Últimas tardes con Teresa, y el relato o la ficción se plantea a través de un proceso de "flash back" o dirección presente-pasado a partir del diálogo de un personaje, Paco Bodegas, y su prima, Nuria Claramunt.

Partiendo del momento presente, se narra un suceso del pasado que en determinados momentos adquiere realidad de presente histórico. Esto se realiza a través del personaje Paco Bodegas, que cumple la función de autor implíci-

to, metanarrador, y también penetra en la narración como personaje principal. Por tanto, hay mayor libertad temporal y espacial en la narración.

Tenemos otra vez una relación amorosa imposible entre una mujer de la clase burguesa (pequeño-burguesa), Montse, con un personaje, Manolo, chorizo, xarnego.

Sin embargo el relato está narrado por Paco Bodegas, primo de Montse. Este se encuentra entre las dos clases: obrera y burguesa, al ser hijo natural de la familia Claramunt y de un xarnego murciano.

...hoy puedo afirmar sin miedo a equivocarme que todo lo que hay de asocial en mí se debe a que vivo en una sociedad asocial... (Pág. 9).

La obra comienza describiendo el derribo del viejo chalet como símil de la destrucción del pasado.

...el viejo chalet de tía Isabel fue condenado al derribo. Cercado por ru-

gientes excavadoras y piquetas (...)
derramando un pasado de aromas pútridos
y anticuados ornamentos florales...

(pág. 7).

Este comienzo nos lleva a hablar de una sociedad tradicional, religiosa, con barniz catalanista, que sustentó al Régimen. Sociedad que ahora, en 1970, queda fuera de lugar en el desarrollo capitalista.

Estas excavadoras devoran un pasado vetusto y fantasmal que ya no sirve para sustentar esa avenida, irónicamente llamada Virgen de Montserrat. Aunque todavía se utiliza el lenguaje religioso, ahora sólo es fachada, viejo símbolo.

A partir de aquí el narrador, en primera persona, Paco Bodegas, nos traslada a los años finales de los cincuenta y principios de los sesenta.

Igualmente hemos de hacer referencia al falseamiento de la realidad a través de la no-existencia de clases, falseamiento que palpita y palpita en esta ideología católica, seudocatalanista, formando parte de toda una sim-

bología que nos marca continuamente esta historia y que encubre infinitas historias incompletas.

...más que dar, daos a las almas. El lenguaje del corazón, de la bondad, de la comprensión, de la verdadera caridad, os lo entenderán en todas partes. Estudiad las conveniencias y costumbres del lugar donde vayáis destinadas y acomodaos a las mismas (Pág. 18).

Es la conocida consigna del Vaticano II.

En la otra cara de la moneda está inscrita la frase del padre de Montse "¡una cosa es ser bueno, hija, y otra muy distinta ser tonto!" (Pág. 109). Esta ideología pequeño-burguesa que empapa la sociedad de la época se apoya, como hemos dicho, en una serie de símbolos que se desarrollan a lo largo del relato; una ideología fracasada, que perdura en el nivel ideológico, representando la pequeña industria, el trabajo artesanal, donde no existían los monopolios ni la concentración de capital: la familia Claramunt y su viejo taller

textil que practica la caridad como discurso suturador de una realidad social impuestas en los años sesenta. El desarrollo capitalista necesitó mano de obra barata; de ahí surge esa invasión de inmigrantes (18) y, por ende, esa violencia social representada en los xava, trinxas, los golfos de Guinardó y, con ellos, sus guerrillas callejeras. Aquí el sur aparece como referente negativo, simboliza todo lo reprochable de esa sociedad; el ejemplo más claro está en el pecado de un pariente de la familia: Conchi, madre de Paco Bodega, "liada" con un actor "doble", que murió haciendo el papel de un mal bandido, oriundo de Córdoba y, por tanto, xarnego. De ahí que el hijo tenga esa herencia "trabucaire", que sea un "acharnegado", un provinciano ambicioso y resentido, según su tío Luis.

Pero hemos de destacar que en en esta ficción el paisaje urbano ha perdido la trascendencia de la obra anterior, aquí sólo aparece como apoyatura escenográfica, simplemente destacable al principio y en la visión del barrio-suburbio de chabolas, donde la caridad practica su "buen hacer".

...un superior sentido del que se sabe huésped no grato en la hermosa ciudad apestada, Barcelona, capital del desempleo emigrante, cortesía de archivo y de sutil refinamiento de preclaros marmarrachos que se han dado en llamar "seny" (Pág. 216).

Narración sarcástica sobre una ciudad insolidaria que es dirigida por un sector social claramente definido; ironía continua con los habitantes de las chabolas como enemigos contra los que hay que luchar en esa batalla que tiene entablada la caridad.

(La Barceloneta) Es un mundo chillón y superpoblado que se cuece al sol. Son los detritos industriales del emprendedor seny condal, la servidumbre tranviaria y fabril y el peonaje foráneo que impone su fea desnudez en una reducida zona libre de sucia arena y turbias olas donde flotan residuos de comidas y coitos degradados, un mundo abigarrado y violento y feísimo que ella había

rehuido hasta hoy... (Pág. 227).

Son estos lugares los que nos hablan de sectores sociales que viven en sus pequeñas parcelas, en sus guetos de ocio, mediatizados por categorías como "hay que tomar la vida como viene", "las cosas son como son"; historia cotidiana que "barrunta" esta escenografía.

La pequeña burguesía, representada en la familia Claramunt, tiene una serie de personajes que reflejan su autoridad en dos vertientes: en la economía, el padre, Luis, administrador de los bienes familiares y que vigila el cumplimiento de la jerarquía de valores; en el nivel ideológico con la madre, Isabel, presidenta de la Junta de Orientación para matrimonios jóvenes o de la Comisión para la lucha contra la prostitución. Como ejemplo de esta labor regeneradora, aparece otro personaje, Salvador Vilella, representante de la juventud recuperada de los años sesenta, que posteriormente se hará dueño-administrador de la empresa Claramunt. Se trata de un personaje "transformista", caricatura de los tímidos razonamientos de los demócratas tímidos, lleno de un prestigio moral acumulado en los des-

conocidos dominios del mundo diocesano. Estos tres personajes giran en torno de Nuria y, sobre todo, de Montse Claramunt, la hija que llevará a la práctica con su trabajo de "Visitadora" esa labor piadosa del Concilio Vaticano II y que, en opinión de la familia, se extralimitará en sus funciones salvadoras. La relación de Montse con Manolo, xarnego encarcelado, formará el vehículo narrativo. Paralelamente a ellos, desde un tiempo presente, Paco Bodegas y la otra hija de Claramunt (Nuria) nos formarán otro discurso narrativo. Su relación de amantes sirve para volver la vista atrás y sacar las conclusiones del fracaso de aquel proyecto regenerador y cínico que marcó la sociedad del primer tiempo del relato.

La familia es el elemento ideológico sobre el que se estructura la ideología de los Claramunt. Pero la raíz de su árbol genealógico es abiertamente el dinero de la fábrica textil:

...en fin, prima, vuestra numerosa parentela, la claramuntiana feligresía ramificada esplendorosamente sobre el viejo tronco del dinero y vivificada con el oportuno

injerto financiero de algún perfumado coño de hija-política o unos atributos masculinos... (Pág. 137).

El texto es definitorio y claro respecto a las raíces ideológicas que lo forman, uniendo el componente económico al religioso que sirve de elemento solificador, tal como funcionó en la sociedad del Régimen franquista durante los años de la postguerra. Esta misma práctica está ejemplificada en la realización de los cursillos de cristiandad. Narrado de manera sarcástica, se nos da un proceso de reconversión ideológica bajo las categorías religiosas de la pureza, castidad, abstinencia, sobre un grupo formado por obreros de los distintos sectores laborales. En él se implica a su vez un falso discurso catalanista que nos llega hasta hoy, representado en la utilización de la lengua catalana. Catalanismo y centralismo se unen en una canción fascista que encierra términos como: hombría, victoria, "adobado" con el término "fe" de fanatismo.

Juventud primavera de la vida

español que es un título inmortal
si la fe del creyente te anima
su laurel la victoria te dará.

(Pág. 158).

Sin embargo, será el baile de los debutantes (baile de sociedad) donde las hijas de estos ricos-católicos harán su presentación oficial en sociedad. Marsé utiliza un lenguaje irónico para descubrir este baile de disfraces, donde los personajes aparecen vestidos de una mala película del oeste.

El personaje de la prima Montse está mediatizado por su discurso moral, lo que le hace no percibir la realidad sobre la que está haciendo su práctica religiosa: las chabolas, los habitantes del barrio marginal, los suburbios.

Allí hace frío y las turbias olas lamen los pies de las humildes barracas que también merecen el nombre de hogar, verdaderamente, pues en no pocas de ellas, dentro de su innoble apariencia, reina la armonía familiar y la resignación cristiana que todo lo ilumina y lo transforma; de tal mo-

do que bien puede decirse que la conformidad es providencial virtud que premia a los necesitados con toda suerte de goces y venturas (Pág. 87).

Esta visión moralizante, falseada, es la que caracteriza la opinión de los sectores burgueses cristianos sobre la realidad del suburbio. Será esta postura moral de Montse, y no sólo la material, la que hará surgir el proceso de enamoramiento y, como en Últimas tardes con Teresa, la solución se fija en una difícil búsqueda de un puesto de trabajo. Pero en la novela el xarnego no participa de esta búsqueda, que se queda reducida al deseo solitario de Montse.

En fin, que los deseos de Montse por regenerar a este preso se salían de lo normal, de la justa medida que pedía la prudencia y el decoro (Palabras de mamá, protestó Nuria) (Pág. 79).

Y será esta labor regeneradora intentando encontrarle trabajo la que la lleva a una serie de encuentros que traerán consigo el que se va-

ya a vivir con él. Como consecuencia se quedará embarazada, lo que sobrepasa los límites de esa legalidad que impone la realidad social. El xarnego la abandona ante la oferta de la familia de Montse de darle un puesto de trabajo a cambio de separarse de ella, lo que realiza sin el menor remordimiento.

El relato, como hemos visto, se mueve en dos parámetros opuestos: la pobreza y la miseria de los barrios marginales de una gran ciudad y la riqueza de las fiestas de caridad de esa otra clase social, la burguesía (pequeña-burguesía).

El acto final del suicidio de Montse ante la imposibilidad de consumar la unión podría haber sido evitado con haber aceptado esa unión. Sin embargo, Montse mantiene una situación de personaje intermedio entre dos maneras de vivir opuestas; por un lado la de sus padres y por otro la de Manolo. Como consecuencia, la incomunicación entre estos dos mundos está forzada por la propia realidad. Como resultado de su situación personal, Montse actúa siempre a partir de un proceso de mitificación de esta realidad.

El final elegíaco que el autor nos muestra en las últimas páginas nos habla de la lucha del individuo contra el sistema, cierta postura anarquizante donde el problema radica en la actitud moral que el individuo toma y no en la acción política; es la idea del individuo y de su moralidad como ejes de la historia.

Se entregó a la nada, confirmando así el paterno veredicto que se había empeñado inesperadamente, contradiciendo los claros y hermosos principios que hasta entonces habían presidido la vida, en incapacitarla para el bien y para el amor. Bajo la luz parpadeante del farol, sentada en el pretil del puente, como una niña absorta en una espera fastidiosa que le ha sido impuesta, de cara a la ciudad y de espaldas al Tibidabo y a su gigantesca imagen de brazos abiertos, seguramente evocaría un instante el secreto de la vida perdido para siempre, la mentira del pasado y del futuro (Pág. 282).

Descripción llena de poesía en este acto final de Montse. Y aquí nos surge la pregunta: ¿Cuál es la oscura historia de la prima Montse? A un nivel superficial nos encontramos que ha sido traicionada por todos y por el xarnego que la deja abandonada e inmersa en su soledad; el suicidio será su final feliz.

Sin embargo hay una oscura historia social y es que no puede ir más allá de su moral piadosa. Está imposibilitada por la propia realidad. Es un personaje intermedio entre los dos campos narrativos opuestos y con ello la inco-municación entre dos formas de vida antagónicas es clara. El personaje de Manolo, el xarnego, es presentado por el deseo de Montse como un aspirante a trabajador en su intento de salvarlo de su historia personal, dentro de ese mundo situado en la periferia de la ciudad. Enfrente se encuentra la intolerancia de esa burguesía, donde, en definitiva, la rigidez mercantilista familiar determina la existencia y duración de sus privilegios.

Sólo algo bueno en el relato, el hecho de que Montse vive la religión con sensibilidad, mientras que los otros personajes son cínicos

o, por lo menos, pertenecen a una historia doble. Desde el mismo Paco Bodegas que tiene que aceptar el discurso familiar de los Clarumunt, al ser hijo natural; o la misma Nuria que mantiene una relación oscura con Manolo y con Salvador Vilella o con el propio Paco Bodegas para mantener sus intereses. En definitiva se ven obligados unos y otros a participar en una sociedad que encubre sus intereses. Es la clara historia de los padres y de Salvador Vilella, clara por las apariencias, por la artificialidad buscada. De ahí que, cuando no se acepten estas apariencias y se rompan, sólo pueda verse algo: una historia oscura.

Si te dicen que caí, su quinta novela, fue Primer premio de Novela Internacional de "Mexico" en 1973 (49). Es definitiva esta obra en el nuevo rumbo que va a tomar la escritura de Juan Marsé, si exceptuamos La muchacha de las bragas de oro.

Como es propio del autor, ya en la primera página nos va a dar pie para encontrar las claves de la lógica que va a desarrollar el relato.

Cuenta que al levantar el borde de la sábana que cubría al ahogado, revivió en la cenagosa profundidad de pantano de sus ojos abiertos un barrio de solares ruinosos y tronchados geranios cruzado de punta a punta por silbidos de afilador; un remoto espejismo traspasado por el aullido azul de la verdad (...) que todo habían sido espejuelos, dijo, en aquel tiempo y en aquellas calles, incluido este traperero que al cabo de treinta años alcanzaba su corrupción final enmascarado de dignidad y de dinero (Pág. 13)

Comienza con un verbo en tercera persona, un narrador impersonal. Es la utilización de las *aventis* (20) como técnica narrativa, pero además como símbolo de que la realidad no es objetiva, sino que está mediatizada por la mirada del que la cuenta. La situación nos transporta a una época de cenagosa profundidad de pantano -en la esfera mitificada del recuerdo-, a un espacio urbano, un barrio de solares ruinosos (destruidos por la guerra). Pero hay algo más: los tronchados geranios, esas flores pobres de un barrio que existía antes de la guerra, y los silbidos de afilador son los escogidos destellos del espejismo de la verdad y la vida.

...porque no puede evitarlo, porque creció... (Pág. 168).

Nunca volvió a reír la primavera como entonces, nunca. (Pág. 279).

Este comienzo nos introduce en lo que va a ser el relato, una ficción estructuralmente compleja o barroca, cuya imaginería estará en

función de la dinámica ficción-realidad: las aventis, "cuenta que...", "historia confusa y pena clara". Trata de hablar de una época determinada, final de la guerra civil, primeros años de la postguerra.

El relato comienza a ser narrado a partir del año 1972 a través de uno de los personajes de esta historia: Nito o Sarnitas, un integrante de la pandilla de niños. Así se establece otra vez una relación temporal presente-pasado. Sin embargo, será un narrador omnisciente el que desarrolle toda la estructura del relato. Intervienen además la segunda y tercera persona en una estructura dialogada. Esta utilización amplia de recursos estilísticos marcan ese desarrollo contradictorio y complejo de la realidad de la postguerra.

Existen dos historias paralelas que coinciden en algunos momentos:

a) La historia de la pandilla, los xarnegos: Sarnitas, Tetas Martín, Mingo, Amén, Luis, Javaloyes.

b) La vida de la guerrilla urbana, donde Luis Lage (padre de Luis) y Marcos, hermano de Java, junto a Palau, Sendra Burdó, Esteban, Fu-

san, etc., forman esos personajes-residuo final de la guerra civil, viejos cenetistas que mantienen su lucha con el Régimen.

Ambos grupos, con sus campos narrativos diferenciados, establecerán el discurso subterráneo final, el ambiente moral que dejó la guerra civil. Por ello la ciudad emerge como realidad-verdad no sólo escenográfica, sino reproductora de la nueva historia que se está forjando. Dos tipos de historias confluyen en la ciudad. Por una parte, la historia de la guerrilla urbana, hecho real que basó su acción en la práctica política sin un ideal posible o proyecto concreto que lo sustentara. De ahí esa degradación final.

Hombres de hierro, forjados en tantas batallas, llorando por los rincones de las tabernas como niños (Pág. 63)

Sueñan, fantasean con la misma ingenuidad de los niños, pertenecen a un pasado que ya empieza a ser lejano.

...hablarían de la causa que acabaría

sepultada bajo un sucio código de atracadores y estafadores, de un ideal cuyo origen ya casi no podía precisar, de una ilusión que los años corrompieron

(Pág. 357)

Un pasado que quedó en la guerra civil, una forma de vida ya perdida tras la ruptura que estableció la guerra y que aún tratan de reconstruir estos personajes derrotados, vencidos. Es la lucha del individuo contra el sistema, la vieja historia anarquizante.

Como después se verá, las historias del maquis y de la pandilla de xarnegos, por el funcionamiento interno de la obra, son las dos caras de la misma moneda. La fantasía, el sueño, la irrealidad de esa visión mitificada del presente-pasado provocan la "alienación" en su propia historia personal.

Basta una escopeta de caza con los cañones cortados, arrestos y un poco de suerte (Pág. 63).

Este simplismo en el análisis de la reali-

dad es el que sirve de apoyatura a su fantasía.

La otra historia que llena de pleno el relato gira alrededor de la pandilla de xarnegos, trinxas, cabileños, habitantes del Guinardó, barrio marginal, suburbial.

Vaya usted un día por allí, Hermana, y verá usted que las calles en pendiente donde ellos se lanzaban con sus infernales carritos de cojinetes, aunque hoy estén asfaltadas, aunque se alcen modernas casas de pisos y hay más bares y más tiendas, todo sigue igual. Nunca se fue del todo aquel viejo hedor de vagabundo piojoso, aquel tufo de miseria carcelaria que anidaba en ciertos portales (...) Y recordará también las fronteras del barrio, los límites invisibles pero tan reales de los dominios de los kabileños y charnegos, la línea imaginaria y sangrienta que los separaba de los finolis del Palacio de la Cultura y de la Salle, los de pantalón de golf jugando con gusanitos de seda en sus torres y jardines de la Avenida Virgen de

Montserrat.

Los kabileños merodeaban por los alrededores del campo de fútbol del Europa y los descampados de lo alto de Cerdeña, incontrollados, sin colegio, muchos aprendieron solfeo antes de saber leer y escribir... (Pág. 38).

Es una búsqueda del "paraíso perdido" de la infancia, bajo la mirada de niño, un deseo onírico por reconstruir el recuerdo.

Estas imágenes que obsesionan al autor, que arrastra del pasado, sirven para crear el ambiente moral de la historia que relata, de la ficción que narra. En todas las guerras siempre hay unos vencidos; en ésta los vencidos serán los de siempre, los que representan la mano de obra barata, esos barrios marginales, el lumpen proletario.

Dentro de este campo narrativo giran todos los personajes que dan la coherencia al texto. En el bando de los vencedores, dos personajes símbolo. De una parte las perversiones de Don Conrado, símbolo falangista.

...sus bocas chocando y él agazapado detrás del agujero, siempre a salvo, seguro, sobre ruedas: un repugnante futuro bajo palio- refugio envuelto en los tufos del incienso y los espejismos, la mentira y el terror, el hedor de sus propios orines y sus cacas que al final ya no era capaz de controlar, una vida de tristes párpados y de silencioso pus en la pupila y un agujero para mirar, para acaudillar las alegrías y las penas de los demás (Fág.295).

Y junto a este personaje de moral viscosa, masturbadora, arruinado físicamente por la guerra, su chófer, Flecha Negra, que realiza una labor de represión, de violencia. En segundo lugar, la Fueguiña, incendiaria, hija de la Casa de Familia (orfelinato), que cuidará de Don Conrado a lo largo de toda su vida.

En otro extremo, debemos destacar dos personajes dentro de este plano narrativo: Sarnitas-Ñito (los dos nombres del protagonista según el tiempo) y Java. Sarnita es uno de los que desarrollan la aventura, la mitificación de

la realidad a base de presupuestos fantasmagóricos y de escenas melodramáticas: "Historia confusa y la pena clara". En este sentido juega un papel importante la visión del cine. Hay algunos ejemplos explícitos en el texto: La historia de Lady Hamilton, Los tambores de Fu-Manchú, Arsenio Lupín, Sendas siniestras. Es la cultura popular del cine de barrio, referencia a la imaginación, que, con sus pajilleras, complementa la realidad cotidiana de los años de postguerra.

El otro personaje es Java, el trapero del barrio, y con él su hermano Marcos, uno de los maquis que anda escondido huyendo de la represión franquista. Personaje al que no importa vender todo, humillarse, corromperse, con tal de salir de la miseria y el hambre en la que vive, porque su ideal está en la búsqueda de ese mundo burgués que representa el coche, el traje, las camisas de seda y las sortijas de oro. Será éste el cadáver que desencadene la historia.

Y que a pesar de las elegantes sienes plateadas, la piel bronceada y las sortijas de oro que aún lucía el cadáver, (...) este trapero que al cabo de treinta años

alcanzaba su corrupción final enmascarado de dignidad y de dinero (Pág. 13).

Esa misma degradación la vive Nito en la vida real, Sarnita en la pandilla.

Al avanzar por los sótanos pútridos de este vasto hospital, infinitamente se dilataba en derredor algo mucho peor que el dolor y la vejez y la muerte. Porque cómo podía este hombre vivir aquí, cómo podía nadie enterrarse en vida, resignarse a esta mugre y a esta miseria y más solo que un muerto entre los muertos (Pág. 191).

La violencia de la pandilla en la calle está en relación directa con el lenguaje de la lucha de clases; es una versión degradada, directa, de peleas callejeras, de la actitud vital de la época.

Los hombres sentados en el banco miraban la pelea con húmedos ojos de pólvora y ninguno se movió, ninguno fue a separarlos (Pág. 171).

Destaquemos que, al hablar de personajes símbolo, hacemos referencia a que el autor ha abandonado la descripción detallada para darnos sólo referencias, detalles físicos de cada personaje: Java, "las legañas"; Conrado, su artritis; Teta supura pus por las orejas; Luis, tísico; el Taylor, su forma de andar, etc.

Por último, destaquemos en este plano las oscuras historias de las prostitutas, que a lo largo del relato llegan a confundirse. Aurora Nin, "Ramona" y Carmen, "Menchu". Ambas forman parte indisoluble del desarrollo histórico de la ciudad, sus vidas están marcadas por las mismas cicatrices. Aurora-Ramona, criada desde su juventud, será utilizada como prostituta por Conrado. Su vida estará marcada por su fracaso personal. Participó con el movimiento anarquista, lo que la obligó a huir continuamente, una vez perdida la guerra, siempre a lo largo de la ciudad, muriendo finalmente con el hermano de Java, Marcos, que estaba escondido en la trapería de su abuela, cuando trataban de huir por consejo de Java.

Carmen-Menchu desde el principio se dedicó a la prostitución; primero viviendo como amante de un maquis urbano, pero posteriormente se

dedicó definitivamente a la prostitución como oficio. Su muerte está marcada por la misma tragedia de su origen.

Ambas forman parte de ese hilo conductor que representó el tiempo de postguerra. Las dos son hijas de la Casa de Familia, el orfelinato, elemento importante en el barrio porque de aquí sale toda la mano de obra barata que la pequeña burguesía vencedora necesitó para su goce. La violencia de la pandilla de jóvenes hacia las hijas del orfelinato es la misma violencia de la sociedad, de la calle hacia Aurora y Carmen, negada su existencia, hijas del pecado y de ciertos devaneos de lujoso anonimato: sólo les queda su propia desaparición física. Sin embargo, hubo una luz en la etapa de la guerra, en el tiempo en que Aurora fue directora, cierto grado de esperanza al aprender solfeo y teatro. Se habla de un tiempo mejor.

Pero volvamos a las dos prostitutas: experiencias distintas, pero de igual final. La historia personal de Aurora-Ramona es la historia de esta ciudad, de estos barrios que se abandonan tras la guerra; personaje simbólico de los barrios bulliciosos, solidarios, asentados sobre

las ilusiones que la guerra se encargaría de destruir. Perseguida por todos, huyendo y degradándose en su miseria, vive y desarrolla el mismo ambiente que la nueva ciudad está engendrando: su propia destrucción moral.

...el mismo destino atroz que vio un día en la piel de Ramona, morena y sucia como un estigma: también en ese cuerpo desmembrado, en esos dientes picados y en esos muertos ojos se operaba la misteriosa putrefacción de la ciudad, aquella indiferencia de charco enfangado recibiendo sucesivas lluvias de humillaciones y de engaños (Pág. 197).

La ciudad y la prostituta juntas, unidas por la única realidad posible, demuestran que el motor de la historia aún sigue latiendo enferbecidamente y que la necesidad de vivir se impone como único discurso real y objetivo. Es un ajuste de cuentas con la historia, con su memoria.

No se habla de la guerra civil, pero este hecho histórico, significativo en su ausencia,

surge por doquier como elemento que escinde la historia en dos mitades opuestas, una etapa anterior a la guerra.

...parecían domingos de otros tiempos. Las noches de verano con baile en la calle. Navarro traía una sandía y litros y litros de horchata, el barrio entero era una orquesta que bullía de locos bailables y de olvido (Pág. 302).

El barrio pobre era "una orquesta que bullía de locos bailables y de olvido".

Frente a este tiempo pasado, otra etapa posterior; todo ha concluido hace ya muchos años y hoy sigue igual de concluido. Y ese tiempo pasado, reflejo de una historia esperanzadora, hundida en el pantano del olvido, será una vez más la historia derrotada.

...cada vez más tirada en el arroyo, más famélica, más podrida de sifilazos, más solitaria y enferma de aquel terror, una triste meuca de barriada pobre que nunca haría carrera, seguro (...) Incapaz de

alejarse totalmente y para siempre del barrio y de su vida pasada, aunque mil veces se lo prometió a sí misma, vuelve algunas noches para deslizarse como una sombra en el cine Verdi o en el Roxi, porque no puede evitarlo, porque creció en esas calles y en ese rumor de vecindad es lo único que debe quedarle, ese prehistórico chirrido de tranvías y esos silbidos de afilador... (Pág. 167).

Su muerte no es sino el acto final de una muerte anunciada, no es ingenuo que muera con uno de los anarquistas, Marcos.

Corrieron cogidos de la mano por esta tierra devastada y sepulcral, dejaron atrás las ruinas y las cenizas y alcanzaron las palmeras, desaparecieron tras los altos zarzales, por un momento lo lograron, trágeme tierra, su sueño se hizo realidad y fue como si se fundieran en el atardecer y el mundo los olvidara por fin... (Pág. 346).

Menchu, la otra prostituta, salida del mismo lugar, colabora con las muchas corrupciones de los vencedores: el estraperlo. Pronto tendrá el hotel Ritz como lugar de citas, mantenida por los que ganaron esa guerra; pero también tendrá el mismo final, porque su degradación personal está unida a la degradación del tiempo, ese devorador de historias, ese enterrador del pasado.

...quizá el viejo Ford en cuyo asiento trasero, empuñando un mazo de madera, se sentaría el espectro derrotado de diez años de resistencia inútil y descabellada, el muñón sangriento de una ideología corrompida cavando su propia tumba en el solar ruinoso de Can Compte con una pala, al pie de cuatro palmeras que sostenían la bóveda estrellada de aquella fría noche... (Pág. 224).

Llegados hasta este punto, no importa insistir un poco más en cómo la ciudad emerge por doquier, generadora de la historia personal de cada uno de sus habitantes, o resumen intenso de todas las historias acumuladas.

El tiempo y la ciudad son, en fin, los dos elementos cohesionantes del argumento. Hay una ciudad de los primeros años de postguerra.

Peatones malafeitados y de mirar torcido surgían de las esquinas igual que apariciones y se alejaban arrimados a la pared como buscando un hueco donde ocultarse, una grieta, como si las calles amenazaran convertirse en una riada. Tras las acacias deshojadas se alzaban fantasmas de edificios en ruinas (Pág. 20).

Sin embargo, a medida que pasa el tiempo, la ciudad, y con ella sus habitantes, va tapando el agujero del recuerdo, la historia del ayer ilusionado, que a pesar de todo seguirá flotando entre el polvo nauseabundo del pasado, los despojos de una conciencia acorralada, la injustificable masacre sobre la que se asentaría el glorioso alzamiento de futuro mediocre. Un síntoma de esta transformación está en la mejora de las basuras que la nueva criada tiraba en la esquina, ya había huesos de pollo y cabezas de pescado en los barrios residenciales.

Las aventis pasan a ser una verdad como otra cualquiera, oída demasiadas veces. Son historia reconstruida también con desechos, aventurada por los intrépidos hijos de la memoria.

Terminemos con una frase sacada irónicamente de ese himno falangista: "Nunca volvió a reír la primavera como entonces, nunca".

En este ajuste de cuentas del autor, don Conrado, inválido, funcionará como el símbolo inmóvil, real, del bando vencedor, el franquismo. Personaje derrotado, artrítico, símbolo de una historia académica. La imagen de la metralleta corriendo a través de su cuerpo será la imagen de ese ejército vigilante del cuerpo social. Todo se reducía, en definitiva, a una supervivencia vejatoria de la corrupción y el dolor, a un macabro paso del tiempo.

Frente a la "realidad" que se ha impuesto oficialmente (la historia del Régimen), aparece la ficción, el relato como denuncia de otra realidad cotidiana de la época. (21)

VI.

La muchacha de las bragas de oro (22), premio Planeta en 1978, es su sexta novela. Esta obra rompe con el tono de su novela anterior, aunque ya estaba anunciada en una de las temáticas: la utilización de las aventuras, el no saber donde está la realidad y la invención. En definitiva, la relación del escritor con su obra es esa lucha fantasma entre la realidad y la ficción, el proceso de ajuste de cuentas con el pasado, el trabajo del escritor en esa relación postiza con su doble: el que quería ser y nunca fue.

...convirtiéndome en ese buscador de mi
otredad... (Pag. 40)

Juan Marsé abandona toda referencia a su experiencia, a su historia privada. Hay un proceso de renuncia de su mundo pasado, de su recuerdo, para recrearse en un juego de la imaginación; aquí más que nunca se manipula el texto en función de un argumento. Hay un juego continuo entre lo real y lo imaginario. Frente a esa realidad que se transforma y es mutable, sólo la ficción

ción puede objetivizarla a través del desarrollo del texto, de la obra creativa. Este es uno de los niveles que subyace en el relato; junto a él está el vehículo que lo sustenta, el intento de un cronista oficial del Régimen que quiere cambiar su historia personal, reajustar el pasado ante el fracaso personal de aquel proyecto en que creía. La ficción se le rebelará, pasando a ser realidad todo su proyecto imaginario y aquellos parámetros que le sirvieron para formar ese nuevo pasado.

Esta novela surge a partir de la lectura que Marsé hace de la obra de Pedro Laín Entralgo Descargo de conciencia (23).

¿Terminaste por hoy con tu melindroso descargo de conciencia arriba en tu guarida? (Pág. 156).

La obra gira alrededor de dos personajes, dos actitudes distintas ante la vida: Mariana, sobrina/hija, representa una actitud libertaria. Sus ropas y objetos (hippy años 70) y, sobre todo, su expansión sexual, su deshinibición ante la vida, su frescura, representa ese otro yo o,

como dice W. Sherzer (24), el alterego que funciona en uno. Este personaje tiene la función de desmantelar esa reconversión histórica del otro personaje, Luys Forest, falangista renegado, referencia directa a Pedro Laín Entralgo y su obra. Entralgo critica el fascismo por ser "una engañosa trampa", por falsear "la verdad histórica y social y en ocasiones hasta la verdad científica" y por su visión de España, que "había sido puro y falaz espejismo" (25)

Pues bien, Juan Marsé trata de dar una respuesta a la obra de Pedro Laín Entralgo. Luys Forest sintetiza la historia del bando vencedor en cuanto al lenguaje formal, represión sexual, censura y "camuflaje" de la realidad histórica. Ahora trata de desmantelar esa realidad para ajustarla a su deseo personal, a su otro yo, que cohabita de la misma manera en la vida del escritor. La ficción-realidad siempre se le rebelará y culminará con ese acto final del suicidio fallido. No podía matarse porque el tiempo ha horadado, enmohecido la pistola; el presente, una vez más, jugará una mala pasada.

Pero en aquel laberinto de refugios rui-

nosos donde se había extraviado, la laboriosa ficción ya no podía hacerle la menor concesión a la veleidosa realidad, ya no era capaz de respetarla ni confirmarla por más tiempo. Y allí estaba esperándole la convocada, puntual y solitaria bala camino de su cerebro... (Pág. 261).

La obra desarrolla una estructura lineal propia de la novela tradicional, con un narrador omnisciente, en tercera persona, siendo sustituido a veces éste por los personajes; Luys, por medio de sus memorias, y Mariana, por una carta que escribe a su amiga Flora, en el segundo capítulo.

Falseando aquellos pequeños símbolos formales de su historia vivida, va creando la nueva realidad: la mano herida de un lampista cuando se orinaba sobre la araña pintada en la pared, quitarse el bigote fascista, negar su cojera como parte de ese acto heroico de guerra, inventar una enfermedad en su mujer que le impidiera confesarle que abandonaba el falangismo, inventar ese resultado inesperado: Mariana es hija suya, después de una experiencia sexual con su cuñada Mariana tras una borrachera; son datos, hechos

que el relato va confirmando como reales, como parte de esa ficción-rectificación de la vida.

No intento reflejar la vida, sino rectificarla (Pág. 221).

Con esta novela surge un proyecto de relato, distinto del origen de las anteriores novelas; ahora se parte de una idea base y no de imágenes, de recuerdos, de historias vividas en su infancia. Hemos visto cómo las anteriores novelas surgieron a partir de la experiencia, y cómo esas experiencias constituyeron los distintos armazones de las novelas; ahora aparece ésta como un juego literario, como un juego de imaginación.

Sobre la relación del escritor y su obra, Juan Marsé, en una entrevista en la revista Destino (26), contesta con estas palabras que nos son de interés: "Nunca quise narrar escuetamente los hechos por temor a verlos desmentidos, porque la invención sobrevive siempre a la dudosa realidad que dictan los políticos".

Frente a la realidad dudosa de los políticos tenemos la ficción del escritor, frente al documento del cronista oficial, la tradición oral.

En definitiva le lleva a plantear cómo la ficción está más cerca de la realidad, es más verdadera, a pesar de que la ficción no sea verosímil. En una palabra, está haciendo un homenaje a la novelística, a la ficción del siglo XIX.

...No hay buena literatura sin resonancias. En cuanto a la dichosa destrucción del lenguaje, su función crítica y otras basuras teorizantes y panfletarias de vanguardistas y doctrinarios, permíteme, sobrina, que me sonría por debajo de la próstata. Detesto las virguerías ortográficas, estilísticas y sintácticas. Qué quieres, yo todavía me tomo la cavernícola molestia de reemplazar una coma por un punto y coma. ¡Qué manía esa, de querer destruir el lenguaje! (Pág. 221).

Hay un comentario sobre la literatura dentro del propio texto, relacionado con el mundo de la novela decimonónica: "prefiero describir que explicar" (pág 34). La descripción se nos presenta como verosimilitud y, por tanto, como objetividad. La realidad conformada por objetos-símbolos que,

siendo destacados, hablan por sí mismos y resumen una época.

Curiosamente surge en el relato una referencia al desarrollo de la historia de la narrativa desde su origen; el personaje principal reescribe su biografía, partiendo de un diario íntimo que va de 1939 a 1957; este yo que se hace la ilusión de reflejar al hombre que hubiera querido ser.

...Luys Forest se adentró sin remedio en el juego de buscarse a sí mismo en el otro recuerdo sin fechas, espectral y frágil, sostenido con invenciones, de lo que pudo haber sido y no fue (...) era una simple licencia poética, coqueterías autobiográficas de interés relativo (¿a quién podía importarle, después de tanto tiempo, que adelantara en quince años la defunción de un bigotito cursi, o si la fantasmal cicatriz en un emblema ya borrado por el tiempo y olvidado la causó un niño con su arco y su flecha de varillas de paraguas o una pistola Astra?) (...) y eso le reveló la verdadera naturaleza de tales artificios: se trataba de un ajuste de cuentas con el

pasado, que no cesaba de importunarle

(Pág. 26).

De ahí ese intento de rectificar la vida y no reflejarla, este yo que, a través de su propia experiencia, muestra su acción moral.

La realidad surge como un espejismo. Por esto el papel que juega en la novela el personaje de Elmyr, que funciona como un joven, siendo en realidad una muchacha, un personaje inverosímil, pero no por ello menos verdadero.

¿Quién, hoy en día, no ha tomado alguna vez a un chico por una chica o viceversa?

(Pág. 104).

Un día volveré,⁽²⁷⁾ la siguiente novela de Marsé, está escrita en el mejor estilo realista, partiendo de esa idea base que tiene el escritor sobre la novela: "la novela tiene que ser transparente, directa y con la ambigüedad y complejidad que el tema exige"⁽²⁸⁾.

La novela está estructurada en cuatro partes: con cinco capítulos, la primera y la tercera; con cuatro, la segunda y la cuarta.

La narración se hace en la dirección presente-pasado por parte de un narrador anónimo que es parte del relato. Se utiliza el diálogo, la descripción directa y, en algún momento, el monólogo interior.

Existe un tiempo interior del relato que va desde el nueve de junio de 1959 al diecisiete de noviembre de 1959. Son los hechos recordados, aunque hay retrocesos a 1930 para informarnos del pasado de los personajes principales.

Con esta estructura de novela, nos introduce en la vida de un expistolero-guerrillero urbano, Jan Julivent, que sale de la cárcel y vuelve a su barrio, tratando de incorporarse a

su vida cotidiana y abandonando su pasado. A partir de aquí surge la complejidad del relato: la mitificación que el barrio ha hecho de él se concentra en dos niveles: la pandilla de jóvenes y los vecinos que lo conocen, que participaron en su historia personal y que esperan su venganza. Sin embargo, a él sólo le interesa contactar con una parte de ese pasado, lo que le lleva a trabajar con el juez Klein y, por referencia, a tratar con sus antiguos compañeros, guerrilleros urbanos, cuando éstos deciden acabar con la vida del juez Klein.

Julivert ha abandonado toda actividad violenta, y, al mismo tiempo, ha aceptado la derrota que se ha producido en su vida tras su encarcelamiento en el año 1947, en esa lucha final del maquis urbano contra el Régimen.

Este argumento vuelve a plantear la temática de la ciudad y, por ende, el barrio que forma parte indisoluble de la escenografía urbana que da coherencia al relato. Se trata de una ciudad que ya no existe; ahora forma parte del recuerdo y simboliza la nostalgia de una ciudad, en cierto modo, provinciana.

A través de un narrador omnisciente se nos

traslada a una ciudad de principios de siglo, donde las relaciones sociales pertenecían a una etapa preindustrial, falsamente poetizada por una visión nostálgica y humanista.

A través de la añoranza del pasado se nos aparece la historia de una ciudad-barrio en transformación; Juan Marsé escoge un punto imaginario para equilibrar el relato: es el terrible paso de la ciudad como Comunidad (29) a la ciudad como Metrópolis, dentro del desarrollo del capitalismo monopolista. Massimo Cacciari ha defendido así este fenómeno:

...La Metrópolis ha dado ya una respuesta a la ciudad. Ha destrozado los "círculos" de la vida artesanal-familiar, tradicional: "su riqueza es riqueza del capital (...)" es el paso del capitalismo no racional al capitalismo racional.

Más adelante continúa:

(La metrópolis) pasa a ser un sistema y para ello necesita romper, destruir las "libertades ciudadanas", los gremios, las

"fraternitates", "la coñiuratio" de la ciudad medieval. La ciudad se usa como mercancía, la abre a la especulación del capital financiero, "aliena" por completo a su antiguo "sujeto", expulsándolo de su centro (30).

Por medio de dos personajes principales, Jan Julivert y Luys Klein, Marsé nos traslada a un tiempo pasado que forma parte de esa ciudad nostálgica de barrios populares donde la comunidad aún existía.

La guerra aparece en el texto como un elemento de ruptura o línea divisoria entre estas dos visiones de la ciudad, siempre a través de la experiencia de Julivert y del narrador anónimo. A partir de la postguerra surge una ciudad-barrio insolidario.

No había nada en toda la calle que tuviera un aspecto tan desolado como el balcón de Balbina Roig; (...) Los geranios colgaban descuidados y polvorientos sobre la calle y no había vecino que al pasar, si se dignaba alzar los ojos, no experi-

mentase un vago sentimiento de culpa.
¿Alguien se había ofrecido a ayudar a
la viuda mientras su cuñado estaba en la
cárcel? ¿Alguna alma piadosa le había
preguntado nunca si podía pagar el cole-
gio del niño, o si aceptaría un jersey
viejo o un abrigo? (Págs. 32-33).

El balcón y los geranios son la imagen de
dejación del barrio hacia Palbina y su hijo; es
parte de la inercia y de la actitud insolidaria
de todos los vecinos que están dominados por
una especie de fatiga física y moral surgida
tras la guerra. Ya desde las primeras páginas
se nos introduce en el tono moral en que se vive
en estos barrios.

También la calle parecía hoy expectante
bajo la sombra de los nubarrones bajos,
con las tres banquetas vacías en la ace-
ra del bar Tróla, cuyo viejo tono naranja
no tardaría en cobijar el crispado aburri-
miento juvenil de la tarde del sábado.
Aunque transcurría la primera semana de
junio, el calor ya era agobiante; la

calle soltaba, le pareció de pronto al viejo Suau, un olor a musgo y a tierra húmeda igual que en los tiempos en que aún no estaba asfaltada, y su ajetreo cotidiano, su pulso, era distinto...

(Pág. 23).

La abulia y el tedio del presente nos remiten a un pasado que se oscurece en el tiempo, la vieja añoranza de un paraíso perdido, de un tiempo feliz. "El crispado aburrimiento", la calle sin asfaltar, "su ajetreo cotidiano" son las referencias de esa línea divisoria entre el pasado y el presente, su pulso era distinto, su historia era diferente. Esta transformación de la ciudad se siente a través del vecindario que va sustituyendo su asombro y su imaginación por la renuncia y el olvido, pero sobre todo será la invasión del asfalto que cubrió el viejo arroyo de la calle el ejemplo más claro de que las cosas, los hechos, ya no son como antes.

...y algunos coches en las aceras
ya empezaban a desplazar a los mayores
que se sentaban a tomar el fresco por

la noche; cuando la indiferencia y el tedio amenazaban sepultar para siempre aquel rechinar de tranvías y de viejas aventis, y los hombres en la taberna no contaban ya sino vulgares historias de familias y de aburridos trabajos, cuando empezaban a flaquear en todos aquel mínimo de odio y de repulsa necesarios para seguir viviendo,... (Pág. 14).

Se nos habla de una escenografía en mutación (son las imágenes que obsesionan al escritor, las imágenes del pasado). El asfalto invade la comunidad, la convivencia, y produce este desplazamiento del "sujeto", y también los tranvías, como simbología de la ciudad histórica, comienzan a desaparecer, a ser sustituidos por los coches, ya nada es como antes; pero sobre todo son las viejas aventis, como elemento indisoluble del barrio, la fantasía popular. Son las "historias confusas y la pena clara" que sustentan esa estructura relacionada entre los "sujetos" de un barrio, las que van perdiéndose ante la aparición de vulgares historias de familias. Ahora son "las historias privadas de familia" las que

ocupan el espacio de la calle, es la interiorización de las nuevas relaciones sociales, el espacio público pierde su mitificación como lugar de lucha de la comunidad.

Ya están aquí esos aburridos trabajos, el trabajo en abstracto, representación de la nueva relación social que se establece bajo el sistema de la "alienación", se nos remite a la "producción en cadena", al trabajo en la industria, a la masificación en la producción, lo que provoca aún más ese desplazamiento de los sujetos del centro, creando esa "cosificación" del individuo.

...yo había de volver mentalmente a ese caluroso mediodía en el bar Trola, al dominó, al perfume a carajillo del mármol de la mesa, a la voz carrasposa del viejo Suau y al pechito de limón de la Paqui; quizá porque de muchachos teníamos siempre engatillada la imaginación...

(Pág. 70).

El bar Trola como espacio público, pero sobre todo el dominó y el perfume a carajillo son los elementos claves para la mitificación de ese

otro tiempo. De aquí surge la nostalgia de ese tiempo que impregnó aquel barrio popular que se muere en este proceso de cambio. Este barrio de la periferia sobre el cual se apoya el relato aparece en contraste con el barrio cercano que le rodea. Barrio envejecido y lleno de "castillos", "torres", era la zona residencial, pero parcialmente ruinoso y maligno. Hay un desplazamiento; frente al barrio popular están esas torres como símbolo individualizado del mundo burgués del juez Klein y su familia. Esa otra clase que tiene poder para transformar el "habitat" en el que se desarrolla. Sin embargo, hoy ya no sirven para el desarrollo de este tiempo de "destrucción" que está imponiendo la Metrópolis sobre la ciudad. Los "castillos" y las "torres" ya no funcionan en el nuevo espacio público, de ahí ese estado ruinoso y envejecido.

El personaje Jan Julivert, acoplándose a la vida del barrio, nos transmite la imagen de un vecino cualquiera.

Parecía un vecino cualquiera que, cansado de escuchar la radio en el comedor o de ver pedalear a su mujer en la "singer"

ha salido a tomar el fresco y a mirar a la gente que pasa, un hombre que no espera otra cosa que ver morir el día, bostezando sobre la calle (Pág. 125).

Este es el nuevo "vecino" que surge en el barrio, apoyado en la radio y en el pedaleo de la "Singer", imagen cuyo referente es la soledad, por un lado, la abulia y el desencanto, por otro, ese esperar ver morir el día bostezando. Es la tragedia de la postguerra, es el reflejo de la realidad ideológica que impregna el relato y la sociedad-barrio.

En las pequeñas terrazas inferiores colgaba la colada y cacareaban gallinas, y el aire denso y caliente traía la melodía de la armónica, zureos de palomas, rumor de vajilla, la voz de una madre llamando a su hija con suaves acentos del sur: Araceli, bonita, a comer (Pág. 207).

Vista del interior del barrio sustentado por el sonido de la armónica, las palomas, la

voz de una madre con el sur al fondo (origen de la inmigración que pobló la nueva ciudad), que nos transmiten todavía restos de una vivencia cercana en el tiempo. Es una ciudad felizmente provinciana la que sustenta la ficción en el pasado.

A través del otro personaje base, Iuys Klein, juez, se nos traslada a una ciudad-barrio perdida en el olvido, abandonada en el tiempo, pero que un día fue símbolo de vida lujosa.

(Juez Klein) Pensó en el frondoso parque de la calle del Iris como en una atalaya suspendida sobre la desmemoria, en su peculiar aspecto de abandono, erizado de espadas de sol y de guiños y sombras equívocas: lo mismo que su conciencia. Senderos invadidos por la maleza, viejos troncos forrados de musgo de un verde venenoso y un silencio crepitante, como de matorrales ardiendo bajo el sol, una escenografía intransitable que un día fue esclarecida, luminosa y ordenada floresta... (Pág. 217).

Este símil entre la vida del juez y la vida de una calle nos traslada a la relación privado-público que se establece entre la ciudad y sus vecinos. La ciudad, en última instancia, está transmitiendo el mismo funcionamiento que sus vecinos. La escenografía intransitable de hoy no es sino el cambio que se está produciendo en la ciudad en ese paso a la Metrópolis.

En las calles de la izquierda del Ensanche, los plátanos más viejos y robustos parecían resistir mejor el embate del otoño (...) evocó el verde brillante y artificioso de sus hojas en las lejanas noches de la guerra, cuando se dirigía caminando al piso de Pambla de Cataluña bajo la alarma de las sirenas... A lo largo de las aceras de la calle Parí, islotes de hojas caídas se pudrían oscuras de una lluvia fangosa que él no había visto ni oído (Pág. 258).

Un pasado que vivió el juez y un presente que desconoce, porque el tiempo y la ciudad se encargaron de ponerlo en su lugar de origen: la

marginación. Como el resto de sus vecinos, en las relaciones de poder, son seres aislados dentro de la Metrópolis.

Esta ciudad es vivida a través de sus personajes, el narrador anónimo, y, sobre todo, de Jan Julivert y el juez Klein, bajo la nostalgia de un tiempo más auténtico. Ambos personajes, hijos de la ciudad, forman parte de dos campos narrativos distintos. El primero, Jan Julivert es un guerrillero anarquista, ex-boxeador. El segundo, Luys Klein, juez militar después de la guerra civil, pertenece al bando vencedor. Tras un encuentro casual durante la guerra en Barcelona, establecen una íntima amistad, manteniendo una oscura historia de amor. Intentaron fugarse con el botín del último atraco realizado por Jan Julivert, abandonando éste a su grupo. Sin embargo, en el último momento Luys Klein rechazó esta huida, lo que provocó el que sus vidas quedaran marcadas dolorosamente para el resto de sus días. Jan Julivert fue detenido y encarcelado durante quince años y Luys Klein quedó sumido en una lucha continua por negar y recuperar esa parte de su pasado, lo que provoca su degradación física y mental.

La escenografía de la novela está situada en la zona noreste del centro geográfico, en uno de esos anillos periféricos que forman la ciudad de Barcelona, anillos convertidos en bolsas para la inmigración de los años treinta. No es pura anécdota que la criada, cocinera y gente del servicio sean mano de obra inmigrante.

La novela está construida a partir de imágenes nostálgicas que configuran el pasado del narrador y que forman parte de la estructura ideológica que desarrolla la ciudad de antes de la guerra. Y esta visión mítico-nostálgica del barrio pobre se nos aparece en la descripción de sus fiestas.

Al alba, ya con las luces apagadas, lo que debía haber sido ornamentación fantástica apareció con toda humildad y su desvalida vocación de alegría; tras la engañifa, el quehacer cotidiano volvía a adueñarse sigilosamente de las calles como una antigua y cotidiana pobreza, como una carcoma doméstica que envejecía las cosas antes de darnos tiempo a disfrutarlas (...). A lo largo de mi vida, donde

quiera que me halle, siempre que digo un rumor de flecos de papel de seda estremecida por la brisa, regreso mentalmente a mi barrio en fiestas y a esta calle reinventada y musical, adormacida bajo la reflexión arcádica de la luz que destilaba la techumbre y los humildes harapos de la ventura colgados en las fachadas...

(Págs. 236-237).

Es esta visión lírica del barrio el elemento que trasciende a lo largo del relato y nos remite siempre a una etapa anterior. Descripción cargada de actitud positiva ante esas imágenes que aparecen una y otra vez en los monólogos del narrador.

Tres puntos de referencia definen esa imagen del barrio y con ella la visión de una ciudad ajena al desarrollo de la Metrópolis: los dos primeros son el bar Trola y la barbería, como lugar de encuentro de los vecinos, recuerdo de una vieja "convivencia" (formas de vida propias del barrio que pertenecen a lo que la sociedad llama cultura popular). Son los lugares de reunión de la pandilla de jóvenes, unidos a un

tercer elemento clave en la novela: los cines que rodean estos barrios, Foxy, Povira, Proyecciones, lugares donde se proyectan historias melodramáticas, falsos héroes, mujeres maravillosas, personajes ficticios de historias irreales que completan las formas de vida propias de un barrio periférico, donde el deseo de huida de la cotidianidad tiene como referente directo al cine en este proceso de mitologización y, en cierto modo, "enejenación" social.

El barrio tiene su opuesto, a través del otro personaje, el juez Klein, que en el pasado vivió en la calle Iris, junto a la torre del barrio residencial donde vive en el presente, integrantes del centro de la ciudad.

Esta ciudad en transformación imparable se nos aparece en la última página del libro cerrando el desarrollo del relato. Nos da esta visión definitiva de ciudad que muere ante la aparición de ese otro lenguaje de la Metrópolis globalizadora, que entierra el pasado cultural, aquellos viejos cines que tanta vivencia desarrollaron, forma de vida vecinal del bar y de la barbería.

Quince años después, en el verano del 75,

el taller de Suau fue derribado para construir una casa de pisos (...) Alrededor, la barriada remozaba su fisonomía con dudosos parches metálicos, fulgores de mármol falso y luces de neón; la calle ya era un garaje, los edificios más altos y sin balcones, las aceras más angostas e inútiles, hacía ya mucho tiempo que Néstor y su madre se habían ido a vivir a Sants, el viejo Suau estaba acogido al asilo de ancianos de la calle San Salvador -andaría en los ochenta y cinco años-...

(Pág. 286).

Y con la transformación del barrio, la degradación física de los vecinos. La desaparición del taller es el referente más claro de ese barrio que desaparece y que representó una etapa anterior del capitalismo, de la pequeña industria. En su lugar aparece una casa de pisos que nos habla de un desarrollo vertiginoso de la nueva ciudad-Metrópolis: la masificación obliga a que el barrio desaparezca bajo una visión mítica del adolescente. Los nuevos elementos que la sustentan, los parches metálicos que nos trasla-

dan a un nuevo lenguaje, la publicidad, los fulgores de mármol falso, la forma exterior como expresión del nuevo sistema, la ostentabilidad. Las luces de neón, en fin, como el signo típico del desarrollo capitalista en sus relaciones mercantiles. La Metrópolis va más allá de ser un mercado, un lugar de consumo, y se nos impone ya como un "sistema"; la estructura social estará ordenada bajo unas nuevas condiciones de vida. Esto implica la destrucción de la "convivencia" ciudadana, de la "fraternidad" del siglo XIX. La calle ya era un garage, los edificios más altos y sin balcones, los vecinos son desplazados de sus lugares de referencia: la calle como historia, los balcones desaparecen, lo que produce un proceso de aislamiento y soledad que rompe ese lazo umbilical con la calle y, por consiguiente, con el barrio; un proceso de atomización que los aísla en el interior del "habitat". Esta fragmentación imposibilita la toma de contacto, dificulta o anula la relación cotidiana entre los habitantes de estos barrios. La desaparición del barrio nos surge como una pieza clave en estas nuevas relaciones sociales que marcan la atmósfera de Un día volveré.

El segundo nivel que estructura la obra gira alrededor de los personajes: Jan Julivert y Luys Klein, ambos desarrollan los dos campos narrativos que dan forma a la novela. El barrio periférico, el viejo Suau, Balbina, Néstor, el Nene, Paquita, viejos compañeros de lucha, el doctor Cabot, pertenecen a la historia, a la vida, del primero; al otro lado, la torre con sus habitantes: Virginia Fisas, señora del juez Klein, la hija, Isabel, el servicio de la residencia, junto a los personajes que pueblan la noche barcelonesa: el Mandalay, los cabarets y la corrupción, el señor Gamero y el negocio de la Zona Franca forman, completan, el otro campo narrativo. Entre ambos existe un cordón umbilical formado por pequeños objetos: estatuilla de porcelana, una espiga de oro y platino y la botella de coñac Tres Ceros, objetos perdidos en la memoria, en el tiempo, como parte de una oscura historia sentimental entre ellos, que se nos aparecen poco a poco a lo largo del relato.

La descripción detallada de los personajes es plena; son imágenes que nos transmiten una absoluta objetividad y realismo.

Un hombre de mediana edad, larguirucho,

de cautelosos ojos negros y de una trivial, esponjosa elegancia: americana sport a cuadros muy bolgada, con un solo botón a la altura del ombligo... (Pág. 104).

Esta descripción es parte de esa transparencia y ese lenguaje directo que caracteriza toda su obra, cuyo objetivo último es la de "hipnotizar" al lector para llevarlo hasta el final de la obra (31). La narración surge con un lenguaje sencillo y sin estructuras oracionales complicadas, su función es referencial y expresiva (32).

El primer campo narrativo que nos surge es el barrio de la Salud, donde Jan Julivert realizó su vida de guerrillero urbano. Comienza con una pandilla de muchachos y con ellos se va desarrollando el relato y el paso del tiempo. Pablo, Eloy y Tito Raich, Paquita y Néstor, sobrino de Jan Julivert e hijo de Balbina, criados en la calle, participan de esa violencia juvenil que desarrolla el barrio. Estos muchachos sueñan con la venganza del ex-pistolero urbano, pero la realidad de su abandono se irá imponiendo. Junto a ellos está el viejo Suau, historiador del ba-

rrio, cuyas historias tienen la forma de aventuras, historias repetidas en un viejo taller.

...construía las suyas con materiales de derribo, en medio de un polvo emprendedor y engañoso: trabajaba con el rumor y la maledicencia, con las ruinas de la memoria, la suya y la de los demás

(Pág. 67).

Son historias montadas a través del tiempo, características del barrio, donde surge la mitificación del personaje Jan. Será a través del bar Trola y la barbería donde se completan las distintas versiones de él. Al lado de Suau aparece el viejo inspector Polo, bajo una imagen de degradación física, que mantendrá esa versión oficial impuesta sobre la vida de Jan Julivert. Sin embargo, será el personaje de Balbina, dentro de ese campo narrativo, el vehículo por el cual se nos remite a las huellas de ese pasado que en el presente nos muestra el "estigma" de una historia ya barrida por el tiempo; el presente se vende bajo la insolidaridad y el abandono; la fatiga física y moral del barrio ha

participado en la prostitución de esta mujer al dejarla a su suerte.

(Jan Julivert)...ya casi no podía recordar aquella muchacha bajita de apretadas nalgas y carita de gato enfurruñado, respondona y arisca, no muy inteligente, pero endiabladamente lista,...con los años había conseguido olvidarlo casi todo, excepto el dorso peludo del inspector Polo atornillando el cigarrillo encendido junto a su boca; y de la otra mano, que sujetaba su nuca desde las sombras también se acordaba ahora...y tal vez, también -de pronto, como una herida cerrada que se abriera de nuevo- el olor dulzón de sus mejillas chamuscadas

Págs. 48, 49, 50).

Vivió la represión franquista como la otra imagen de esa violencia soterrada del barrio. Las marcas que dejan el "amor fugaz" de la nocturnidad no son sino un producto natural del pasado. Palbina surge siempre en el relato a través de una simbología erótica, es su cuerpo el

referente sobre el que se apoya el narrador en su descripción.

Al encoger las piernas en la butaca, en un movimiento perezoso que él recordaba muy bien, se abrió un poco la bata y apareció una espada de piel soñolienta, morena y áspera (Pág. 48).

Son estas imágenes sensuales las que se repiten a lo largo de la novela como elementos caracterizadores de su existencia.

Jan Julivert será el motor del relato, creando esa "tensión" en la vida del barrio, esperando su venganza. Sin embargo, la cárcel acabó con su vida y ahora sólo queda el escepticismo como actitud moral ante la realidad social. Ha abandonado toda relación con sus ideas anteriores de guerrillero anarquista.

Yo ya no creo en nada, no quiero saber nada. Es perder el tiempo, esto ya no lo cambia ni Dios (Pág. 180).

Una patria es una carroña sentimental,

y yo nunca más me empacharé de eso...

(Pág. 250).

Será ese lenguaje escéptico la expresión clara de que la historia, para él y sus antiguos compañeros de lucha, ha quedado enterrada en la postguerra. A Jan Julivert, tras trece años de cárcel, sólo le queda un objetivo vital: sobrevivir tras la derrota. Esto le lleva a trabajar de vigilante y protector de Luys Klein Aymerich. Trata de contactar sólo con una parte del pasado, la extraña y misteriosa relación con el juez. Sin embargo, tras el primer encuentro con él, sentirá el expolio que el tiempo ha hecho sobre su historia personal. La cárcel, como lugar de destrucción, de ruptura y de enajenación con el pasado, es parte de esa línea divisoria entre el pasado y el presente. Su vida quedaba fuera del tiempo, de la cotidianidad. Después de esto será el escepticismo lo que caracterizará su historia presente, manteniéndose aferrado a esa parte del recuerdo hasta el último momento, como en las viejas películas de amor.

En resumen, Klein se quedó allí unos

días al cuidado de Jan, que lo traía comida y le visitaba cada noche, hasta que, al parecer durante otra borrachera, Klein le contó la verdad: tenía que escapar a San Sebastián (...) Jan podía haberlo entregado entonces pero no lo hizo, y tampoco denunció a su prometida... (Pág. 273).

Será esta relación furtiva entre los dos personajes lo que determinará la historia entre ellos. En el recuerdo queda un intento de fuga con el juez Klein; el acto final fallido de abandonar toda su actividad violenta y su desclasamiento. Una vez más, demasiadas reglas en el camino frustran o determinan la historia diaria.

...Jan Julivert escaló aquel árbol lo mismo que un muchacho de esta barriada puede escalar un sueño... (Pág. 275).

Ahora sólo le quedan los restos del naufragio, su comportamiento social bajo un código de urbanidad.

Nunca, ni en los días más calurosos del verano, le había visto sentarse a comer en camiseta o en pijama, nunca se levantaba de la mesa sin antes haber doblado meticulosamente su servilleta misteriosamente inmaculada siempre, nunca dejaba una miga de pan sobre el mantel ni quedaba sucio el borde del vaso en el que bebía... Manías de manual de urbanidad: con la espalda erguida (...)

(Págs. 211,212).

Este ejercicio de urbanidad es la imagen de ese mundo burgués de las buenas costumbres, ajeno a la vida de un barrio periférico y ajeno a una ideología anarquista. Sin embargo, veremos que es la otra cara de la moneda, si tenemos en cuenta que el capitalismo de los años veinte y treinta no tiene la base ideológica que le debía corresponder, sino que en su desarrollo se apoya en categorías pequeño-burguesas idealistas, como son por la derecha los diversos fascismos, y por la izquierda el anarquismo, el humanismo (33).

Por otro lado, el juez Klein se nos aparece como un alcohólico hundido en el presente, igualmente derrotado tras la guerra civil, obligado bajo las marcas del orden establecido a permanecer en su puesto. En los momentos de lucidez siempre surge en el recuerdo la ciudad que se perdió en la guerra y, con ella, su propia historia personal. Son las imágenes de un barrio alejado de la periferia bajo una visión lírica de las calles del Ensanche, de las Ramblas.

Pensó en el frondoso parque de la calle del Iris como una atalaya suspendida sobre la desmemoria, en su peculiar aspecto de abandono, erizado de espadas de sol y de guiños y sombras equívocas: lo mismo que su conciencia (...) como de metorales ardiendo bajo el sol, una escenografía intransitable que un día fue esclarecida, luminosa y ordenada floresta... (Pág. 217).

Es la nostalgia y la frustración de estas imágenes del pasado lo que nos habla de esas dos ciudades que surgen tras la lucha civil.

Sumergido en la amnesia del presente y viviendo una homosexualidad reprimida, su degradación física y moral es la proyección final de la postguerra.

Siempre que pienses en el infierno
-recordaba haberle dicho a su mujer la
noche pasada- piensa en dos hombres;
uno de ellos consiguió escapar vistien-
do el intocable uniforme de oficial del
ejército, pero lo hizo pasando por enci-
ma del cadáver del otro, un ingenuo y
alegre muchacho con atuendo de tenis-
ta... (Pág. 218).

Será el oficial el símbolo de ese Régimen
que impone su ley, el lenguaje de un grupo so-
cial, y será su "represión" el elemento base
para crear los cimientos del presente. Pos-
teriormente, se convertirá en un hombre de paja
en la transformación de la ciudad. Dependencia
que se produce no sólo a través de la corrup-
ción, sino también en una necesaria huida de
su drama personal. La corrupción confirmará
los auténticos intereses de clase que estructu-

ran toda la realidad social. El campo narrativo de la nocturnidad y del alcoholismo del juez Klein se convierte en un mundo en el que siempre se buscan en el presente las huellas del pasado. Dentro de la nocturnidad está la presencia de Raúl Reverte, el Mandalay, antiguo compañero de lucha de Jan Julivert, hoy traficando en el Corsorcio de la Zona Franca y en la extracción de áridos en el bajo Llobregat. Es la noche barcelonesa el lugar idóneo para el sacrilegio; los cabarets, como el Calipso, el Bolero, el Copacabana, el Pastis, son los paraísos perdidos de la vida privada, lugares donde el personaje puede esconder sus sueños, refugios donde puede realizar su experiencia furtiva y clandestina. En este drama se ha establecido una lucha entre el presente y el pasado. A partir de la muerte del joven tenista, su degradación física y moral se va imponiendo lentamente como metáfora de esa realidad social que define a la ciudad. La ciudad ha terminado con el futuro, y el pasado huele mal, los personajes que la pueblan están sumergidos en un abandono que los enajena. Sólo la lucidez intermitente del personaje permite discernir todavía que el

presente es el resultado destruido del pasado.

...como si esperara la inminente llegada de alguien por aquel camino... Sería una especie de retracción inconsciente de su más íntimo pasado (...) o el sereno convencimiento, tal vez -porque le tenían todos por un hombre sensible e inteligente- de vegetar sin esperanza en un mundo que ya conoció viejo y esclerótico y que seguía envejeciendo y degradándose al mismo ritmo que él...

(Pág. 267).

Se nos remite al encuentro de Jan Julivert y el juez Klein en la pista de tenis; la nostalgia de aquel encuentro fugaz, pero determinante en una relación posterior. Al mismo tiempo, se juega con la referencia vida igual a tiempo pasado, destrucción sin esperanza igual a tiempo presente. Sin embargo, será este paralelismo entre él y el mundo la simbología de esa ideología que muere en el desarrollo de la nueva ciudad moderna. Ambos personajes son los dos lados de una misma moneda, son parte insepara-

ble de una misma realidad social e histórica en los años veinte y treinta. Con la muerte de los dos personajes se cierra la metáfora final de la novela: una relación imposible determinada por el tiempo y la historia.

Balbina pensaba en el juez Klein como en un hombre acorralado que huía de sí mismo, incapaz, por lo tanto de ofrecer afecto más allá de una relación furtiva. Lo mismo que Jan, probablemente; los dos estaban maleados por la misma adversidad, la misma intolerancia, la misma derrota (Págs. 274, 275).

El relato se nos narra desde el recuerdo. Un personaje anónimo, integrante de la pandilla infantil, con una descripción meticulosa, detallista, cuenta los sucesos desde 1975, cuando ya habían pasado quince años. El tiempo emerge como el elemento suturador del nuevo lenguaje que va cubriendo la realidad social; sólo la memoria y los retazos del recuerdo luchan por sobrevivir en la frustración cotidiana, lo que produce cierta mitología del pasado reciente.

Hay un epílogo final que cierra todo el relato y que es determinante para captar esa realidad que se impone tras la guerra.

...hoy ya no creemos en nada, nos están cocinando a todos en la olla podrida del olvido, porque el olvido es una estrategia del vivir -si bien algunos por si acaso, aún mantenemos el dedo en el gatillo de la memoria...- (Pág. 287).

El olvido y no creer en nada son el resultado final de la postguerra; el pasado, el "paraíso perdido" de un tiempo feliz ha quedado enterrado bajo la tronchada raíz de la revancha, bajo la herrumbre de la violencia juvenil del barrio periférico. El escepticismo se impone tras la vida social de la Metrópolis. Los "sujetos" han sido desplazados de sus orígenes y la memoria es el último recurso para seguir en el presente.

VIII

Ronda del Guinardó (34) podría considerarse como un apéndice de Un día volveré en la medida en que vuelven a aparecer algunos de sus personajes: los hermanos Julivert, el inspector Polo. Además se repiten el espacio temporal y el espacio físico. Esto nos lleva a insistir en la necesidad de Juan Marsé de escribir sobre sus recuerdos, sus vivencias; son las imágenes que tiene de su infancia y adolescencia. En el fondo sólo se escribe siempre la misma obra.

La narración posee una estructura de relato corto, donde, una vez más, se trata de volver a la matizada realidad de la postguerra y sus consecuencias trágicas, situada en un barrio de una ciudad. Para ello, el relato utiliza como vehículo el paseo, la ronda o, de una manera irónica, el viacrucis esperpéntico de dos personajes, el inspector y Rosita (hija del orfelinato) y la Moreneta, a través de los límites de la ciudad, los barrios periféricos, lejos del centro. En ellos cohabitan las villas residenciales de la pequeña burguesía catalana y las chabolas de la miseria.

El argumento es muy simple: ir a identificar a un cadáver, posible violador de la muchacha que va a efectuar la identificación, pero antes hay que realizar el trabajo de mujer de la limpieza por el barrio para poder sobrevivir en el orfelinato.

Sin embargo, hay un tiempo real ajeno a la historia que se nos relata: el día ocho de Mayo de 1945, día de la victoria de los aliados, que marca la esperanza incierta de derrota del Régimen por parte de los exiliados de dentro y de fuera del país.

El inspector se extrañaba en las esquinas. El día transpiraba una flojera laboral impropia, una conmemoración furtiva. La gente pasaba por su lado sin ruido de pisadas y sin voz, soltando resabios de ansiedad. (Pág. 34).

Como en la anterior obra, la novela se desarrolla en un lenguaje desprovisto de adornos estilísticos innecesarios. Se rehuye los giros rebuscados y la complicación en la utilización de la sintaxis, manteniendo, sin embargo, toda

su belleza lírica.

Más arriba habían baldeado la calle y bajaban oscuros regueros de espuma jabonosa. Prendido en las comisuras de la cloaca se pudría un ramo de lirios

(Pág. 47-48).

El párrafo nos sirve como ejemplo: la utilización de "baldear" (regar), "regueros oscuros", "las comisuras de la cloaca" y, como punto final, "el ramo de lirios", son las apoyaturas estilísticas que irán creando una belleza estética imprescindible.

Hay un esquema básico en su estructura narrativa: la utilización de la descripción por un narrador omnisciente, la utilización del diálogo y, junto a ello, aunque en menor frecuencia, el monólogo interior.

Es precisamente esta simplicidad en la utilización del lenguaje unido a otro recurso retórico, como la ironía (manejado ya anteriormente, recordemos Últimas tardes con Teresa o La oscura historia de la prima Montse), lo que impregnará todos los niveles de la obra. Y aparece esta ironía como elemento distanciador. Se busca la

objetividad del relato respecto al lector en la búsqueda de la verosimilitud de la historia. Desde el inspector caminando con un testículo que sube y baja en su cuerpo, pasando por Matías con sus mangas como crespones negros, hasta el acompañamiento de la Moreneta en su ronda viviendo las miserias cotidianas.

Su estructura temporal es lineal, sólo cortos espacios de tiempo hacia el pasado son realizados por el inspector.

Todo esto lo lleva a la búsqueda de la objetividad, a través de su peculiar utilización del lenguaje.

Hecha esta introducción, pasemos a la ordenación de esas imágenes o "cromos" que conforman los distintos niveles de la obra, buscando esa lógica interna que, en última instancia, ha dado lugar a la creación literaria.

En primer lugar, tenemos, como elemento nuclear, la relación de Rosita y el inspector a lo largo de esa ronda, los dos personajes base sobre los que se apoya el relato. Su relación es de contraste, de oposición entre ambos; sin embargo algo los une: su desarraigo personal.

Por un lado, se nos aparece Rosita como una

huérfana de la guerra, curtida entre las mayores atrocidades de ésta.

Volvió a ver las piernas abandonadas al otro lado de la vía, en la tranquila postura de un hombre que está reparando algo debajo de un coche, y todavía hoy se preguntaba por qué las dejaron allí; tal vez porque llovía mucho y por los aviones. "Dijeron que no fue el tren, que fue una bomba"... (Pág. 51).

Esta visión de las piernas separadas del cuerpo formó parte de su aprendizaje natural, que le hace madurar precozmente. La guerra fluye en el recuerdo como parte de la historia del autor. Sin embargo, este personaje está definido, a lo largo de la narración, por una actitud vitalista de supervivencia en su propio infierno personal.

Como hija de la Casa de familias (orfanato), se nos aparece como una cabeza visible de una piedad donde se unen la explotación y el cinismo a través de la caridad bendecida. Estas hijas de la caridad sufren de manera directa

las intrigas de la Iglesia y sus congregantas.

La vio salir de las Ánimas con dos compañeras de su misma edad. Lucían polvo de reclinatorio en las rodillas y vestían igual, torcidas faldas estampadas y deslucidos pullovers a rayas, de escote en pico y puños raídos (...) Apenas había crecido en dos años, pero sus andares perezosos ya no eran de niña, constató el inspector, o tal vez sólo era un engañoso efecto de las corvas maduras y altas

(Pág. 25).

Esta descripción transparente nos remite la imagen de una hija del orfelinato madura por la violencia del tiempo y la postguerra. Su aparición en el relato se nos va definiendo bajo los rasgos de una sensualidad precóz. Su aprendizaje surge en el barrio periférico de una ciudad en transformación. Rápidamente comprende que la calle es su lugar de vida; la supervivencia vital es la imagen transparente de un sistema económico mercantilista que cohesiona la ciudad en esa relación periferia-centro. Personaje sin

origen, es el fruto ignorado de una sociedad que la margina; en definitiva, es un personaje desarraigado.

Ahora bien, la aparición de su sensualidad siempre surge, como en otras novelas, del juego tenso de las rodillas y los muslos, de la relación con los hermanos Jara, y, por último, de su propia prostitución física con el nieto de la vieja Maya en el Cottolengo. Sin embargo, esta práctica no es sino el otro lado de su historia, la prostitución de su infancia como mujer de la limpieza.

A través de Rosita nos llega la referencia temporal de la guerra civil como origen del presente, siguiendo la línea de la anterior novela del autor, Un día volveré.

En el otro lado, y como personaje igualmente desarraigado y como compañero de viaje, está el inspector de policía. Definido bajo una visión ambigua de claroscuro, mantiene con Rosita una relación, en cierto modo, afectiva, y, por otro lado, a pesar de estar marginado en su trabajo como policía, mantiene la dureza del Régimen. En el presente es un perdedor dentro del bando vencedor, resultado paradójico, pero lógi-

co como parte de la realidad contradictoria de la situación social.

En el recuerdo compulsivo del inspector humeaba una colilla de Tritón aplastada contra la pelambarrera gris de una mejilla yerta y chamuscada; ardía en su mano el periódico enrollado y la llama lamía la planta del pie (Pág. 67).

Todavía en su presente marginado perviven sus servicios de fidelidad al Régimen. Hoy está abandonado a su suerte y deambula por estos lugares, barrios periféricos, donde la cotidianidad está cargada de negatividad, "nunca logró desconectar su imaginación sensorial y su belicoso olfato de estas calles enrevesadas y de su vecindario melindroso, versado en la ocultación y la maulería" (Pág. 9).

En él se mezcla su historia de torturador y de cierta bondad viciada. El tiempo pasado son los recuerdos de ese barrio que formó parte de su trabajo. El presente es la marginación en su oficio, abandonado por su mujer y degradado físicamente. En este viaje por la ciudad

lleva la duda de su propia existencia, el suicidio aparece como una solución a su vida.

- Yo no quería llevarte a ningún lado, hija - dijo sosegadamente-. Yo hoy quería pegarme un caramelo en la cabeza.

(Pág. 111).

En un segundo nivel nos encontramos con los personajes que giran alrededor de Rosita y el inspector. Por un lado, los habitantes de las torres residenciales, la pequeña burguesía nacionalista republicana derrotada en la guerra, marginada y refugiada en sus propias ensoñaciones de poder perdido, se dedican a jugar con los viejos símbolos: hablando el catalán o utilizando furtivamente la "senyera" en un escaparate.

Unidos bajo la congregación religiosa del Virolai Vivent, mantienen las mismas relaciones que los del bando vencedor. Tanto unos como otros utilizan a las niñas del orfanato como mano de obra barata en esa ronda de la Virgen de Monserrat de una casa a otra. Una estructura social basada en la explotación bendecida. Son los habitantes de las torres residenciales en de-

cadencia. En contraste están los habitantes de las chabolas de los barrios periféricos, xarnegos, cabileños y trinxas, cuyos representantes son los hermanos Jara o el nieto de la abuela Maya. Personajes secundarios que desarrollan el recurso estético y a la vez distanciador de la ironía con respecto a la historia que se narra.

Ciertamente habían sido manos tiñosas y furtivas como ratas de cloaca y el niño nunca las usó para nada bueno. Y ahora que ya no las tenía se las reinventaba, limpias y calientes en el espejo del sueño, acariciando la corbata o la armónica, quizá reviviendo aquel fatídico instante en que se disponía a birlar el pisapapeles del escritorio del fiscal Vallverdú, segundos antes de la terrible explosión (Pág. 96).

Este personaje, Matías, uno de los tres hermanos Jara, que perdió sus manos cuando robaba una bomba de mano, es el ejemplo de ese sueño que vive en el horizonte ideológico de estos habitantes

de la periferia, la huida hacia un mundo superior, soñar con la corbata. Su cotidianidad está marcada en la postguerra, desde su origen, por el desarraigo. Marcados por el hambre y la miseria, destripan gatos o escarban la basura para sobrevivir al tiempo.

Hay un tercer nivel que solidifica todo el relato, la escenografía, el paisaje urbano. Nuevamente los lugares concretos por donde transcurre el relato, la narración, y que desde las primeras páginas trasciende a los personajes en el proceso descriptivo del narrador. Una vez más la ciudad y sus barrios aparecen bajo el tono de negatividad, será un viaje, una ronda por los barrios de la Providencia, las Ánimas, la Travesera, la calle de las Camelias, Guinardó, el Carmelo, el Camino del Infierno o el Valle de la Muerte, parte imprescindible de la periferia.

Iban por una acera desventrada que olía a mierda de gato. Debajo de los balcones florecía una lepra herrumbosa y hacían nidos las golondrinas. Algunos zaguanes profundos y oscuros exhalaban un tufo per-
dulario, a dormida de vagabundos. (Pág. 79).

Esta visión negativa del barrio, tanto por las chabolas como por las torres residenciales abandonadas, es el elemento necesario para entender las relaciones sociales de la ciudad de la postguerra; son estos barrios los símbolos de una clase que quiere poder, que se impone directamente y que se repite una y otra vez en su propia violencia. La ciudad se nos presenta como un sistema de signos, un conjunto de señales y símbolos que se apoyan mutuamente, creando la nueva visión de la realidad, esa atención por lo pequeño que pasa, en la estructura urbana, a cargarse de valores negativos. Una ciudad donde perviven todavía las relaciones de los talleres artesanales de una época que se descompone en el tiempo.

Odiaba este barrio de sombrías tabernas y claras droguerías, de zapateros remendones agazapados en zaguanes y porterías y de pequeños talleres ronroneando en sótanos, soltando a todas horas su cantinella de fresadoras y sierras mecánicas

(Pág. 23).

Destaquemos que precisamente es a través de este texto realista y lineal (sólo hay pequeños retrocesos al pasado en el desarrollo narrativo del inspector) cómo nos cotidianiza y nos desmitifica estos lugares, aun hoy, para muchos, exóticos y grotescos, en esa huida del escritor en busca de su identidad perdida. El viaje es un paseo, una ronda por la ciudad, y lo cotidiano, su única existencia posible.

Esta visión de la ciudad y de sus barrios define la época y la temperatura moral, los condicionamientos políticos y sociales en los que se desarrolla la vida de los personajes, en ese objetivo final del escritor de búsqueda de la verosimilitud del relato.

NOTAS

- (1) MARSE, Juan, Encerrados con un solo juguete. Primera edición en Seix Barral, Barcelona, 1957. Hemos utilizado la primera edición de Bruguera, Barcelona, 1978.
- (2) GIL CASADO, Pablo, La novela social española. Seix Barral, Barcelona, 1968. Segunda edición corregida y aumentada en 1973. Páginas 182 y 185-186.
- SOLDEVILLA DURANTE, Ignacio, La novela desde 1936. Alhambra, Madrid, 1980. Páginas 258 y 262.
- DOMINGO, José, La novela española del siglo XX. II. De la postguerra a nuestros días. Labor, Barcelona, 1973. Página 119.
- CORRALES EGEA, José, Novela española actual. Edicusa, Madrid, 1971. Páginas 96-97.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, Historia de la novela española (1942-1975). Alhambra, Madrid, 1980, dos volúmenes. Páginas 174, 177.
- CURUCHET, Juan Carlos, "Juan Marsé o la conciencia derrotada" en Temas, número 16, Abril-Mayo, Montevideo, 1968. En esta obra sólo se nos ofrece una descalificación poco

justificada.

- (3) SHERZER, William M., Juan Marsé entre la ironía y la dialéctica. Fundamentos, Madrid, 1982.
- (4) CASTELLET, José María, La hora del lector. Seix Barral, Barcelona, 1959.
- (5) MARSE, Juan, Esta cara de la luna. Primera edición en Biblioteca Formentor, Barcelona, 1962. Hemos utilizado la primera edición de Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1982.
- (6) MARSE, Juan, Últimas tardes con Teresa. Se utiliza la edición de Bruguera, Barcelona, 1980.
- (7) Entendemos este termino siguiendo el estudio de Ramón Buckley, "Del realismo crítico al realismo dialéctico", Insula, nº 326, enero, 1974, pp.1 y 4. Define el realismo dialéctico como el abandono del afán de testimonio objetivo para pasar a una visión dialéctica de la realidad española, basada en la confrontación de diferentes estratos sociales del país. Más adelante, hablando de esta época dialéctica, afirma que se rechaza la postura "no intervencionista", su labor es mostrar la endeblez de ese mundo,

destruirlo, en último término.

CORRALES EGEA, en su obra anteriormente citada, nos define el realismo dialéctico como un realismo atenuado e incluso se intenta una novela nueva que se esfuerza por incorporar a cada fragmento de realidad dentro de un conjunto social, histórico... (Pág. 143).

- (8) Igualmente ver las definiciones de estos autores en sus obras ya citadas del realismo crítico, realismo objetivista. Buckley afirma que es la búsqueda implacable de la objetividad, es decir, de la autosuficiencia del universo ficticio creado en cada novela, el autor se aleja de su creación con mayor o menor fortuna.

Corrales Egea señala cómo el realismo objetivista significa mostrar la realidad viva y actual del país, para que el lector tome conciencia de su situación y adopte un comportamiento. Todo ello realizado bajo el objetivismo de una cámara fotográfica, como una exposición de cosas (Pág. 58).

- (9) CORRALES EGEA, José, Obra citada. Páginas 147 y 148.

- (10) CURUCHET, Juan Carlos, obra citada.
- (11) SHERZER, W.M., obra citada.
DIAZ DE CASTRO, Francisco J., y QUINTANA PEÑUELA, Alberto, Ciudad y novela: Organización del espacio y producción de imagen (A propósito de Últimas tardes con Teresa, de Juan Marsé), literatura y ciencias sociales, Palma de Mallorca, ICE, 1978.
- (12) Ver entrevista de RAMON FREIXAS a Juan Marsé en la revista Quimera, número 41, Septiembre, 1984. Editorial Montesinos.
Ver entrevista de MONTSE CASALS "Los años 50 de Juan Marsé". Suplemento de El País, 8-IV-84, número 45, año IX.
- (13) BORJA, Jordi, TARRAGO, M., LLEIXÀ, J., y otros, La gran Barcelona. Editorial Alberto Corazón, Madrid, 1972.
ALIBES, Joseph M., GIRAL, Eugeni, PRADAS, Rafael y otros, La Barcelona de Porcioles. Segunda edición, Editorial Laia, Barcelona, 1975.
- (14) BORJA, Jordi, TARRAGO, M., LLEIXA, J., y otros, obra citada.
- (15) DIAZ DE CASTRO, Francisco J., y QUINTANA PEÑUELA, Alberto, obra citada. Págs. 72-76.

- (16) VARGAS LLOSA, M., "Una explosión sarcástica en la novela española moderna", Insula, número 233, Abril, 1966. Página 12.
- (17) MARSE, Juan, La oscura historia de la prima Montse. Se utiliza la edición de, Argos Vergara, Barcelona, 1979.
- (18) BORJA, Jordi, TARRAGO, M., LLEIXA, J., y otros, obra citada. Páginas 65-77.
- (19) MARSE, Juan, Si te dicen que caí. Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1977.
- (20) Para definir las aventis utilizamos lo que dice Dionisio Ridruejo en el prólogo a Si te dicen que caí: "las "aventis", que es cómo el más imaginativo de los niños testigo llama a sus relatos que no son mentiras, sino interpretaciones o recomposiciones (a la luz de una lógica imaginativa más coherente que la de la realidad) de lo que podrían ser o haber sido las cosas que sólo se han contemplado a medias, como tras la fisura de un tabique" (pág. 9).
- (21) Entrevista que hace MERCEDES BENETO a Juan Marsé en la revista Destino, 26 de Octubre de 1978. Página 33.
- (22) MARSE, Juan, La muchacha de las bragas de

- oro. Planeta, Barcelona, 1978.
- (23) LAIN ENTRALGO, Pedro, Descargo de conciencia. Barral, Barcelona, 1976.
- (24) SHERZER, William M., obra citada. Páginas 189 y 190.
- (25) SHERZER, William M., obra citada. Páginas 189 y 190.
- (26) Entrevista de MERCEDES BENETO ya citada.
- (27) MARSE, Juan, Un día volveré. Plaza y Janés, Barcelona, 1982.
- (28) Entrevista de MONTSERRAT ROIG, "Juan Marsé o la venganza de la memoria". El País, 20 de Junio de 1982. Página libros/7.
- (29) Es fundamental para este análisis de la ciudad el trabajo de MASSIMO CACCIARI "Dialéctica de lo negativo en las épocas de la metrópoli". De la vanguardia a la Metrópoli, Barcelona, 1972. Páginas 79-151.
- (30) CACCIARI, Massimo, obra citada. Páginas 102 y 103.
- (31) Entrevista de RAMON FREIXAS, "Hipnotizar por la imagen", Quimera, número 41, Septiembre, 1984.
- (32) LOPEZ, Francisco, "Vencedores y vencidos",

Quimera, número 21-22, Julio-Agosto,
1982. Páginas 66-69.

- (33) Trabajo sobre el existencialismo del profesor JAN CARLOS RODRIGUEZ no publicado.
- (34) MARSE, Juan, Ronda del Guinardó. Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1984.

BIBLIOGRAFIA

Narrativa de Juan Marsé

Novelas:

Encerrados con un solo juguete, Seix-Barral,
Barcelona, 1961.

Esta cara de la luna, Seix-Barral, Barcelona,
1970.

Últimas tardes con Teresa, Barcelona, Seix-Barral,
1965.

La oscura Historia de la prima Montse, Seix-
Barral, Barcelona, 1970.

Si te dicen que caí, México, Novaro, 1973.

La muchacha de las bragas de oro, Planeta, 1978.

Un día volveré, Plaza Janés, Barcelona, 1982.

Ronda de Guinardó, Seix-Barral, Barcelona, 1984.

Teniente Bravo, Seix-Barral, Barcelona, 1987

Cuentos:

"Plataforma posterior", Insula, nº 127, junio de
1957.

"La calle del Bragpon Dormido", Insula, nº 155,
octubre de 1959.

"Nada para morir", Destino, 2 de mayo de 1959.

"Parabellum", Bezaar, nº 1, 1 de enero de 1977.

Estudios críticos

- BALLETBO, Marta, "Juan Marsé: Cataluña es como una novia casquivana y a mí me gusta serle fiel", ABC, 14 de Junio de 1986.
- BENETO, Mercedes, "Con el último premio Planeta, a lo largo de la obra de Juan Marsé", Destino, 26 de Octubre de 1978. Pág. 33.
- CAMPEBLL, Federico, "Juan Marsé o el escepticismo", en Infame turba, Lumen, Barcelona, 1971.
- CASALS, Montse, "Los años 50 de Juan Marsé", Suplemento de El País, año IX, nº 45, 8 de Abril de 1984.
- CERRADA CARRETERO, Antonio, "Crónica negra de una sociedad sólida", Argumentos, año V, nº 50, 1982, págs. 66-69.
- CONTE, Rafeel, "El realismo proscrito: Juan Marsé-Jesús López Pacheco", Insula, nº 346, 1975, pág. 5.
- CURUCHET, Juan Carlos, "Juan Marsé o la conciencia derrotada", Temas, Montevideo, nº 16, Abril-Junio de 1986.
- DIAZ DE CASTRO, Francisco J., y QUINTANA PEÑUELA, Alberto, Ciudad y novela: Organización del espacio y producción de imagen (A propósito

- de Ultimas tardes con Teresa, de Juan Marsé), Literatura y ciencias sociales, Palma de Mallorca, ICE, 1978.
- EGEA, Joan, "La madurez crítica de Juan Marsé", Camp de l'arpa, 14 de Noviembre de 1974.
- LOPEZ, Francisco, "Vencedores y vencidos", Quimera, 21-22, Julio-Agosto de 1982. Págs. 66-69.
- LLOPIS, Oriol, "Juan Marsé o cómo modificar la realidad", Vibraciones, nº 46, Julio, 1978.
- MANGINI GONZALEZ, Shirley, "Ultimas tardes con Teresa: culminación y destrucción del realismo social en la novela española". Anales de la narrativa contemporánea, volumen 5, 1980.
- MARGERY PEÑA, Enrique, "Ultimas tardes con Teresa de Juan Marsé (una aproximación a sus claves)", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 279, 1973.
- MORINO, Angelo, "Una conversación con Juan Marsé", El viejo topo, Enero, 1977.
- PERALTA, Elda, "Juan Marsé: novelística española contemporánea", Plural, segunda época, volúmenes XI-XII, nº 122, Noviembre, 1981.
- RIOS RUZ, Manuel, "Las aeventis de Juan Marsé,

el novelista de nuestro tiempo", Nueva Es-
tafeta, 27 de Enero de 1981.

ROIG, Montserrat, "Juan Marsé o la venganza de
la memoria", El País, 20 de Junio de 1982,
página libros/7.

SANCHEZ ARNOSI, Milagros, "El abandono de la ex-
perimentación formal", Libros, Junio, 1980,
páginas 12-13.

SHERZER, William M., Juan Marsé: entre la iro-
nía y la dialéctica, Mafrid, Fundamentos,
1982.

TCVAR, Antonio, "La vuelta a un mundo", Gaceta
Ilustrada, Mayo, 1977.

VARGAS LLOSA, Mario, "Una explosión sarcástica
en la novela española moderna", Insula,
nº 233, Abril, 1966.

Índice

Introducción.....	1
I Encerrados con un solo juguete	7
II Esta cara de la luna.....	30
III Últimas tardes con Teresa	52
IV La oscura historia de la prima Montse	80
V Si te dicen que caí	95
VI La muchacha de las bragas de oro.....	113
VII Un día volveré	121
VIII Ronda del Guinardó.....	154
Notas.....	167
Bibliografía.....	175