

Álvaro Fernández*

⇒ Un canto en la tiniebla. Miradas, voces y memoria en la poética de Juan Marsé**

Resumen: El artículo propone un análisis inmanente de la puesta en escena de la producción de ficción que aparece representada en los relatos de Juan Marsé ambientados en la inmediata posguerra. La realidad de los barrios marginales de Barcelona se narra desde la mirada contaminada de niños callejeros sin escuela. Son a la vez autores, narradores y público de las *aventis*: relatos orales que dan cuenta de la realidad a través de una estética fundada en géneros menores como el cine de masas estadounidense y las novelas de quiosco. Desde una reivindicación de los géneros menores y su particular lógica de circulación en la que el público tiene un papel decididamente activo, Marsé construye una crítica a la mediocridad moral y cultural reinante en la dictadura. Así, sostiene una estética que recupera los desechos culturales que la censura ni siquiera contempla para cambiar su valor de circulación y transformarlos en herramientas de una mirada corrosiva que reivindica las *malas lecturas*.

El arte de narrar se funda en la lectura equivocada de los signos [...], es el arte de la percepción errada y la distorsión.

Ricardo Piglia

Las novelas de Juan Marsé narran siempre la historia de una lectura que es, productivamente, mala. Lecturas sesgadas, envenenadas por la contaminación de géneros ficcionales de circulación masiva sumergen a personajes y narradores en una realidad viciada, sometida a constantes interpretaciones, recortes, relecturas.

Pequeños malentendidos con la realidad constituyen la posibilidad de narrar, de hacer literatura, de vivir peligrosamente.

Los textos de Marsé que transcurren en la posguerra tienen como protagonistas a niños de edad aproximada a la que tenía el autor –nacido en 1933– por aquellos años. Las historias se narran desde un presente que ha superado esa etapa, pero que la mira con

* *Álvaro Fernández es licenciado en Letras, profesor e investigador de Literatura Española Contemporánea de la Universidad de Buenos Aires. Ha desempeñado cargos docentes en su especialidad en las universidades de La Plata y Quilmes. Autor de diversos artículos sobre Juan Marsé, Antonio Muñoz Molina y Javier Marías. Correo electrónico: alyferna@mail.retina.ar.*

** Este artículo está dedicado a la memoria de Víctor Roselli, que me llevó a ver el mejor cine malo del mundo.

turbia nostalgia: la miseria, el hambre y la exclusión de los tiempos duros contienen también la mirada de la infancia, que es el origen lejano y palpitante de la escritura presente. Los niños no escriben, sólo lo hacen cuando son adultos y miran hacia atrás el paisaje desolado del barrio arrasado por la guerra y marcado por la dictadura franquista. La única escritura posible en la posguerra está signada por la acción y la aventura: frágil y feroz, efímera y simbólica, una escritura colectiva y marginal sobre el espacio urbano: “Por aquellos años, las calles del barrio no estaban asfaltadas y se podía escribir en la tierra con una navaja” (“El fantasma del cine Roxy”: 57).

La literatura de Marsé tiene claros orígenes en la infancia, en los relatos orales que los niños inventaban en la posguerra para conjurar sus males. La producción oral de historias es una puesta en escena de la narración ‘en acto’ ante un público capaz de intervenir sobre ellas activamente: una operación discursiva que pone en escena una lucha por la autoridad sobre lo narrado. El que cuenta una aventi debe defender su versión sobre las otras, debe ganarse su lugar como autor.¹

La escritura como amenaza de fijación y detenimiento de la productividad narrativa y del sentido es puesta en juego desde una serie de procedimientos más cercanos a la oralidad y los márgenes de la cultura que a los juegos intelectuales propios de la institución literaria. Este posicionamiento permite que los textos expongan la lucha implícita en la circulación de la cultura de masas como paradigma didáctico para la lectura e interpretación del mundo y en la producción de un relato. Contar, en los relatos de Marsé, implica poner en juego un marco cultural degradado (cine ‘malo’, novelas ‘baratas’) –con todas sus legalidades de lectura y desarrollo textual– y aplicarlo sobre una realidad más degradada aún –la miserable (material y culturalmente) posguerra civil– para estetizarla y poder llevar adelante la narración. La potencia de este choque entre realidad y ficción, tematizado y expuesto en la trama de los textos, hace estallar inevitablemente en el rostro del lector una crítica que –como las distintas versiones de las aventis– tampoco está fijada, explicitada, ni acotada.²

A través del juego dialéctico y de la doble relativización –de la realidad y de la ficción– operada dentro de la representación del mundo, Marsé supera el relativismo posmoderno y deja constancia de la existencia de una realidad en la que la ficción tiene un lugar trascendente. En los relatos contaminados, en la visión del mundo desde la platea

¹ En “Historia de detectives”, Juanito Marés escucha las versiones de David y de Roca sobre lo que vieron en sus pesquisas callejeras y las corrige apelando a su autoridad: es catalán y maneja mejor el lenguaje que los demás: “Yordi es la manera que vosotros los charnegos pronunciáis Jordi, que es el verdadero nombre catalán del marido [...] ¿Está claro, analfabetos, kabileños sin escuela, jodidos murcianos?” (30). El narrador agrega al capital cultural reivindicado por el anagramático, habilidades gestuales y locutorias de alto impacto en un contador de historias asentado en el cascarón de un Lincoln Continental orillado en el suburbio: “A fin de cuentas, Juanito Marés era algo mayor que nosotros, se había criado aquí y era catalán, además de un poco contorsionista y ventríloquo: más serio, con más lenguas, más preparado. Por eso era el jefe” (29). La autoridad de Marés ante los demás chicos está fundada principalmente en su habilidad como autor para llevar adelante las narraciones orales, lo que incluye una puesta en escena propia de los espectáculos de variedades.

² La descripción de este complejo procedimiento llevado adelante con un lenguaje sencillo y comprensible, en un tono festivo y lúdico, tiene como antecedente natural y obligado en la literatura española al *Quijote* de Cervantes, por supuesto. Para consultar excelentes exposiciones de la dialéctica implícita en la obra de Marsé y sus efectos, véase Sherzer (1982).

pringosa del cine de barrio en medio de la miseria, se alza una estrategia de representación que recupera la posibilidad de atisbar una verdad, una crítica social, en una época en la que ya no se sabe cómo hacerlo. Precisamente, Marsé salva la verdad porque nunca la dice y la transforma en una trama que el lector puede encontrar entre los pliegues del relato, sin que éste se la imponga mediante la explicitación.

Marsé pone en escena la diferencia entre escritor –autor de una obra fijada por su escritura, persona que interviene en un campo intelectual a través de declaraciones, artículos de opinión, conferencias, charlas y hasta clases– y narrador –el artesano que pone en escena un relato y es capaz de llevarlo adelante, cautivando a su público–. Este último recupera el espíritu de la oralidad y pone en escena la dialéctica implícita en la producción colectiva de textos.

Las aventis: el arte del narrador

Los que pasaron [esos años], quedaron marcados para siempre, y creo que también incapaces de contarlo. Quedaron más marcas que relatos: recuerdo la costumbre extendida entre los mayores, de levantar el pan caído y besarlo antes de ponerlo en la mesa. Y en los años siguientes, cuando un niño dejaba en el plato un poco de comida sin comer se le decía: “Cómo se ve que no pasaste el cuarenta y uno”.

Severino Morán del Río

Todo acto de barbarie puede suponer, de parte de quien lo soporta, un acto de cultura.

Beatriz Sarlo

Las aventis son relatos orales que mezclan ficción y realidad indiscriminadamente, apoyados en categorías genéricas extraídas de los productos culturales masivos que consumen los niños. Se producen en el momento en que se cuentan y los oyentes tienen en ellas un rol activo para hacer avanzar la acción cuando realizan cuestionamientos, preguntas, objeciones. Esta oralidad interactiva, esta puesta en escena del relato ante un público fervientemente participativo, subraya el carácter colectivo, móvil e inestable del género aventi.

En *Si te dicen que caí*, la novela más furiosa en su concepción, escritura y representación de la posguerra, Marsé muestra cómo las aventis comienzan a dar cuenta del mundo que rodea a los que las cuentan y escuchan.³

³ Decimos ‘cuentan y escuchan’ ya que la aventi tiene un narrador principal y un público capaz de interrumpir el relato, corregirlo, torcerlo o, peor aún, abandonarlo. El narrador cuenta con el riesgo de que su público se levante y se vaya. La expresión ‘público’ en la lógica del relato de aventis tiene más que ver con la publicidad –la cosa pública opuesta a lo privado– de lo que es abierto a todos que con la idea

Y habló Ñito de frías tardes invernales sumergidos en el tibio mar de tebeos y periódicos de acre olor, en la trapería de Java, alrededor de Sarnita y de su voz agazapada, revieja, abyecta y reverencial contando aventis [...]

Pero las mejores aventis eran siempre las que contaba Java en días de lluvia, cuando no salía a la busca: con su saco y su romana y se quedaba en casa, recordó el celador: fue un día de éstos cuando a Java se le ocurrió por vez primera introducir en la aventura inventada un personaje real que todos conocíamos, Juanita la “Trigo”, una niña huérfana acogida a la Casa de Familia de la calle Verdi. En este preciso momento, al ver a Juani prisionera de la aventi contuvimos el aliento y el auditorio se quedó expectante y desconcertado. Con el tiempo, Java perfeccionó el método: se metió él mismo en las historias y acabó por meternos a nosotros, y entonces el juego era emocionante de veras porque estaba siempre pendiente la posibilidad de que, en el momento menos pensado, cualquiera del corro de oyentes se viera aparecer con una actuación decisiva y sonada. Nos sentíamos todo el tiempo como alguien a quien va a sucederle un acontecimiento de gran importancia. Java aumentó el número de personajes reales y redujo cada vez más el de los ficticios, y además introdujo escenarios urbanos de verdad, nuestras calles y nuestras azoteas y nuestros refugios y cloacas, y sucesos que traían los periódicos y hasta los misteriosos rumores que circulaban en el barrio sobre denuncias y registros, detenidos y desaparecidos y fusilados. Era una voz impostada recreando intrigas que todos conocíamos a medias y de oídas: hablar de oídas, eso era contar aventis, Hermana. Las mejores eran aquellas que no tenían ni pies ni cabeza pero que, a pesar de ello, resultaban creíbles: nada por aquel entonces tenía sentido, Hermana, ¿se acuerda?, todo estaba patas arriba, cada hogar era un drama y había un misterio en cada esquina y la vida no valía un pito, por menos de nada Fu-Manchú te arrojaba al foso de los cocodrilos. “Lo-Ky, los cocodrilos para nuestro amigo”, ordenaba el chino perverso y cabrón dando unas palmadas... (*Si te dicen que caí*: 38 s.).

Las aventis funcionan como una actividad opuesta al trabajo: cuando Java no sale a recoger desechos, se reúne en la trapería a contar. La situación revela un paralelismo productivo: Java es un traperero, recoge lo que la ciudad tira como basura para reutilizarlo, ponerlo de nuevo en el circuito productivo y cambiarlo por dinero. En la trapería se acumula esta basura sacada del desecho y actualizada como mercancía. El mismo proceso tiene lugar para producir aventis: a partir de materiales descartados por la cultura oficial, el traperero-narrador armará otro relato o, más bien, un relato *otro* –la narración imposible que jamás debería existir, aquel relato con el que no se cuenta, y que no se cuenta–. La trapería expone algunos materiales culturales que darán forma a las narraciones: “el tibio mar de tebeos y periódicos de acre olor” (38) son la exposición de la materialidad de estos subproductos de la cultura, desechados ya como basura, recogidos por el traperero y puestos de nuevo en circulación a través de su reciclaje en literatura oral.

Java logra el éxito con sus oyentes al pergeñar un relato oral que los incluya y los haga potencialmente protagonistas. En el contexto de la posguerra civil, el círculo de narradores de aventis está compuesto por los elementos marginales de la sociedad de Barcelona. Son niños, están fuera del circuito productivo. Son hijos de los derrotados, no tienen padres o los tienen presos, no van a la escuela. Las aventis constituyen la única posibilidad de vislumbrar un protagonismo, de tener una identidad *otra* que los redima

de un espectador pasivo, contemplativo y complaciente. Sobre la publicidad y sus avatares véase Habermas (1981).

de la condena con que el régimen perseguiría a los enemigos durante sus cuarenta años de crimen, mediocridad y corrupción.

La aventi toma así el rol de un discurso liberador, por el sólo hecho de trabajar –desde donde se la mire, en todos sus niveles– con materiales marginales, de desecho, no tomados en cuenta o prohibidos por la cultura oficial. Java utiliza “una voz impostada” (39) para narrar. Efectivamente, se trata de una voz contaminada por elementos que pertenecen a otros ámbitos, que provienen de una cultura extranjera y que gracias a los procesos narrativos de las aventis se inscriben en la cotidianidad de la vida pública de los niños. A través de la recuperación de discursos evidentemente ficcionales –novelas baratas, películas, historietas; con su lógica de circulación y con sus características internas de registro, tipo de trama y verosímiles–, Java realiza una recirculación oral que los actualiza insertos en la realidad inmediata. Recoge entonces chismes y rumores, para armar una literatura oral potente y efectiva. “[H]ablar de oídas” (39) es recoger lo que no puede decirse en voz alta, en la calle; lo que no puede publicarse, lo que no puede circular libremente; para reinscribirlo en un género.

La aventi, genéricamente, es una multitud de otros géneros que termina teniendo un carácter eminentemente referencial. Disparatada e inverosímil, está elaborada como una resistencia a la cultura oficial –evidentemente monológica y autoritaria– y lleva consigo una intencionalidad marcada: transportar una verdad que permanece implícita con la claridad que no tiene lo que sí se explicita.

La referencia a que “nada por aquel entonces tenía sentido, [...] todo estaba patas arriba, cada hogar era un drama y había un misterio en cada esquina y la vida no valía un pito”(39), aclara la imposibilidad de llevar adelante una escritura enmarcada en un género estable y armónico para dar cuenta de un mundo desquiciado, vuelto del revés. Para poder contar de manera fiel la España de los años cuarenta, es necesario elaborar un género mixturado que lleve en sí mismo la representación de la realidad y su obturación en un mismo movimiento. Un uso de los géneros degradados para contar la degradación mayor de la vida pública. De esta dialéctica, nace la crítica.

En realidad, pensó Ñito, aquellas fantásticas aventis se nutrían de un mundo mucho más fantástico que el que unos chavales siempre callejeando podían siquiera llegar a imaginar: historias verdaderas con cocodrilos verdaderos, historias de delación y de muerte escuchadas fragmentariamente y de soslayo en las amargas sobremesas de nuestros padres, cuando se abandonaban al recuerdo, y que, sin embargo, no tenían la misma extraña fuerza de convicción que las aventis inventadas por Java o por Sarnita. [...] A veces, acucillados en torno a la más increíble aventi contada por el traperero, en invierno, al anochecer, la niebla nos traía la sirena lejana y fantasmal de un buque en la entrada del puerto y era como una sirena oída en sueños, no creíble, una sirena surgida de un mundo infinitamente menos real que el nuestro (*Si te dicen que caí*: 39 s.).

En esta cita se marca la trama real de las aventis: de los dichos de los derrotados, de las historias contadas en las “amargas sobremesas de nuestros padres” (40), de los restos de la versión prohibida de la historia de la Guerra Civil; surge un relato nuevo. Las aventis tienen la “extraña fuerza de convicción” (40) que le falta al discurso de los vencidos –anulado, prohibido y silenciado por los vencedores–. La narrativa oral de los niños marginados de la posguerra recupera el relato de sus mayores y lo potencia con elementos ficcionales provenientes de productos culturales menores que circulan fuera de la

influencia del régimen, para construir una nueva visión de lo real elaborada a partir de la ficción, la imaginación, los sueños. Son estos elementos los que permiten articular la palabra a quien la tiene prohibida, devaluada y marginada. El traperero recoge los restos y es esta la operación central de las novelas de Marsé: en medio de las marcas terrenales de la miseria, entre las ruinas y desechos que rememoran una guerra perdida, se instala la capacidad de volver a tomar la palabra y construir con los restos de la derrota un género profundamente dialógico. La puesta en escena de la producción oral evidencia la fragilidad que le da potencia a las aventis, ese discurso marginal puesto en marcha para cambiar el signo de lo establecido: los géneros menores se vuelven trascendentes; los marginados, héroes; los héroes, traidores.

Java solía empezar sus historias a tuestas, palpando un agarradero cualquiera, por ejemplo un barco misterioso navegando en la noche con las bodegas llenas de pólvora camufladas en sacos de café del Brasil; [...] en medio del círculo de oyentes, la intrínquis empezaba a fluir de su boca como el agua rápida de un arroyo, el relato se hacía impetuoso y abrupto, huido, dejando aquí y allá pequeños charcos de incongruencias y cabos sueltos que sólo mucho después nos intrigaban. [...] Y eso que en las aventis de Java, según se vería tiempo después, la realidad era una oscura y pesada materia que había de permanecer aún mucho tiempo en el fondo, sin poder aflorar a la superficie. Pero todo acaba por saberse, Hermana... (*Si te dicen que caí*: 40 s.).

El relato, originado en materiales extraídos de la realidad, cobra vida propia y tiene características que lo vuelven incompleto e incongruente, porta en su devenir los huecos necesarios para que el “círculo de oyentes” (40 s.) lo retome y reelabore en el futuro. Lleva las marcas suficientes de inverosimilitud y de alta referencialidad como para que no pueda y a la vez ‘deba’ ser tomado en serio. Las aventis proponen una progresión discursiva que basa su fuerza en la debilidad: al ser un discurso marginal e inverosímil instalado en una realidad absurda y contundente, sobresale como fuente de un saber soñado, como el deseo enfrentado a la realidad, claramente expresado en el grupo de resistencia –caracterizado como una banda justiciera de fílmica procedencia– que puebla las aventis de Sarnita:

Cuanto más cierras los ojos, más claro lo ves: no era *la realidad* exigiendo formar un grupo de resistencia lo que volvió a juntarles en el piso junto al metro Fontana el mismo día que entraron éstos, los nacionales, sino *el deseo* obsesivo y suicida de repetirse unos a otros en voz baja que esto no aguantará, no puede durar, este régimen ha de caer (*Si te dicen que caí*: 64. El subrayado es mío).

La fragilidad de las aventis las vuelven un producto accesible a todos, profundamente permeable a los cambios hechos sobre la marcha, capaces de adaptarse y reelaborarse a partir de nuevas posibilidades. *Si te dicen que caí* e “Historia de detectives” cuentan precisamente la lucha interna dentro del círculo de narración de aventis para apoderarse del relato y adaptarlo a los sucesos que provienen de lo real y se incorporan naturalmente al texto.

Las aventis se producen en ámbitos adecuados a su materia; el espacio funciona simbólicamente en consonancia con los relatos que en él se cuentan, los niños se esconden en zonas liberadas de la mirada del régimen –la trapería de Java, el cascarón del Lincoln

Continental— a producir relatos prohibidos, a ejercitar la memoria y desarrollar una nueva forma de mirar el mundo, después de la derrota.

La aventi permite a los que la cuentan y escuchan tener protagonismo. En ese límite entre la realidad y el deseo en el que se desarrolla, reestructura los roles sociales de sus protagonistas gracias a la importación, a la ficción, de tramas ajenas. El sueño de la posguerra es, precisamente, la recuperación de la identidad, de la capacidad de soñar, de armar un discurso propio.

[...] iban en pandilla, tiñosos y pendencieros, sin escuela y *sin nadie que les controlara*, [...] sus roncas y malsanas voces de viejo me asustaban, eran niños peor que la peste, embusteros como el demonio. Sus ropas oían a pólvora quemada y a fogatas de verano, frecuentaban *refugios antiaéreos inundados* de tierra y agua de lluvia, *agujeros negros* que aún no era tiempo de tapar o que la gente ya había olvidado. [...] quería hablarle de nuestra afición a contar aventis, Hermana, un juego bonito y barato que sin duda propició la escasez de juguetes, pero que era también un reflejo de la memoria del desastre, un eco apagado del fragor de la batalla (*Si te dicen que caí*: 37 s. El subrayado es mío).

El rol de los niños es clave en la recuperación de la memoria heredada de sus mayores —los chicos no hicieron la guerra ni participaron de los sueños de la Segunda República— que ya sólo desempolvan recuerdos en “amargas sobremesas” (36) marcadas por la derrota. Los niños huelen a pólvora y se esconden en lugares que remiten a la guerra que el régimen quiere olvidar: mantienen un lazo con el pasado. Su actividad anárquica —no van a la escuela, no trabajan— recupera constantemente la Guerra Civil sin nombrarla, construyendo una memoria metonímica con los suficientes afeites y tramoyas para que pase desapercibida como tal ante la mirada del régimen. El juego de los niños esconde en la dialéctica interna que los configura, su valor como registro, como recuerdo. La Guerra Civil, sus consecuencias y el recuerdo de una época anterior plena de sueños y proyectos, serán embarcados en un proyecto de olvido sistemático que culminará en la Transición española. Los textos de Marsé trabajan en sentido contrario: la Historia se hace presente dentro y fuera de las aventis, como un regusto amargo imposible de abandonar.⁴

Los niños se mueven en un espacio marcado por la guerra y la victoria del enemigo.⁵ Las pintadas fascistas están presentes en las obras de Marsé, pero los niños se niegan a reconocerlas como tales. El mearse sobre el rostro de un dictador que no se nombra al comienzo de *Un día volveré* está contado como un juego de reconocimiento: el niño se niega a ver la pintada, a reconocer qué representa, a nombrar al tirano. Finalmente, sí lo reconoce, pero para realizar la reflexión irónica final. Esta relación dialéctica entre la representación y la realidad es la misma que articula los relatos. El yugo y la flecha de las pintadas fascistas es nombrado sistemáticamente en varios textos como “la araña negra”.

Dentro de las aventis los protagonistas de la guerra aparecen trastocados según la lógica interna de los géneros ficcionales utilizados para contarlas: los derrotados —ex-

⁴ Para ver en detalle algunos aspectos trascendentes sobre cómo se cuenta la Historia en la posmodernidad y el valor del juego en los textos de Marsé, véase Thompson (1994).

⁵ Para un análisis más detallado del tratamiento del espacio urbano véase Fernández (1999).

presidarios, vagabundos, maquis en retirada, traidores exiliados— se transforman en héroes moldeados con la madera de las películas de *cowboys*, de espionaje o policiales.

La esencia misma de la aventi consiste en un proceso de inversión de los valores dominantes del régimen a través de una elaborada mixtura de materiales que éste deshecha.

Y allí, sentados en corro igual que ellos [los férreos vagabundos de la posguerra] alrededor de un cacharro con brasas, bajo la gran plaza sostenida por las altas columnas, muy cerca del Dragón, mientras veíamos caer la lluvia soleada nos contábamos aventis furiosas.

Hoy he olvidado el furor de las aventis, pero sigo viendo caer esa lluvia clara erizada de luz y oigo todavía sobre la ciudad su convencional rumor de lejanías, que hace soñar a niños y a vagabundos: una sosegada respiración de la tierra, el majestuoso pulso de la libertad (“El fantasma del cine Roxy”: 52).

Las aventis asocian los sentidos dispersos por la victoria de los fascistas, sirven para poner en actividad sentidos prohibidos, sueños del pasado, los perdidos —y prohibidos— discursos sobre el ansia de libertad. Los niños tienen el mismo gesto de reunirse en corro, como los hombres que sobrevivieron al exterminio fascista, para armar relatos marcados —como esos vagabundos— por su posicionamiento marginal al régimen dominante. Es el contar, la capacidad de continuar un relato interrumpido y hacerlo eterno, lo más transgresor de esta operación y, en definitiva, lo único que los derrotados pueden hacer para conservar la memoria. La frase que se repite en *Si te dicen que caí* y que cierra la novela, pone el acento en el poder de la ficción para restaurar la moral de los derrotados:

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

Hombres de hierro, forjados en tantas batallas, soñando como niños (368).

Los adultos aparecen vencidos cuando lloran en las tabernas y, ya al final de la novela —cuando murieron protagonizando una aventi que los tuvo como héroes— aparecen soñando. No hay referencia allí a ninguna derrota. El paralelo con el *Quijote* es evidente: en el texto, el poder de la ficción ante una realidad tomada por el enemigo, es una salida posible para los derrotados.

Las aventis, en la primera novela en la que tienen relevancia y protagonismo, son la memoria activa de la Guerra Civil y muestran los efectos mortíferos de la victoria facciosa sobre el futuro: los niños que las cuentan están condenados por el régimen y viven marcados por la violencia del pasado, remozada y anestesiada en una paz que ha llegado de la mano de una primavera sin muchas posibilidades de reír.⁶

Pensamos sí. Decimos no. Pensamos esto no durará, aguantemos, esperemos un poco más. [...] ya no volverán por el cielo a matar niños: a partir de ahora, chavales, el peligro acechará en todas partes y en ninguna, la amenaza será invisible y constante... Quien así habla es

⁶ “Si te dicen que caí” es la cita de un verso de *Cara al sol*, himno de la Falange impuesto a los españoles como canción nacional. Incluye la promesa de que “al paso alegre de la paz / [...] volverá a reír la primavera”. Las obras de Marsé suelen contener menciones a falsas primaveras (“Historia de detectives”: 8) que más bien parecen otoños, en referencia a que luego de la guerra no llegó la paz, sino la victoria.

un muchacho del Carmelo. No hay mucho de verdad en sus historias mientras el tiempo no demuestre lo contrario, pues este chico cuenta aventis basándose no sólo en los sangrientos hechos pasados sino también en los terribles acontecimientos por venir. Habla de bombas agazapadas en la hierba y en los escombros de la ciudad que estallar n muchos años después, de venenosos escorpiones que sobrevivirán a estas ruinas y de imborrables tatuajes y cicatrices en la piel de la memoria (*Si te dicen que ca *: 72).

Se pone en evidencia la continuación de la Guerra Civil por otros medios y, fundamentalmente, en la memoria: el futuro de los años cuarenta está envenenado por el pasado. Las aventis son el vehículo de los sueños de los vencidos. Las ilusiones y proyectos republicanos que el golpe de Estado abortó, continúan en estos relatos orales.⁷

En un mundo en el que todo est  al revés, la operación de subversión consiste precisamente en exponer un juego de representaciones que termine portando un sentido, una verdad. La acción subversiva de la aventi, viciada de ficción hasta la médula consiste en terminar siendo más real que lo real, para reemplazarlo. Hay otras posibilidades de ver el mundo, pero ‘la mejor’, sin dudas, es la que ofrece la aventi. No sólo le otorga relevancia y sentido a la vida de los excluidos, sino que recupera una publicidad activa en la elaboración del relato. Es la concreción de un discurso para los sin voz en el que interviene la pluralidad de posibilidades, el desborde de la imaginación, la posibilidad de mirar de otra manera.

Frente a esta mirada, aparece la de los adultos. Los textos de Marsé suelen contar el momento en que la magia del contar se termina, cuando su público acepta ‘la otra’ realidad, cuando termina la posguerra más dura y comienza el olvido.

La construcción de una mirada

Me acuerdo bien de su mirada.
Ella atravesaba aún mi alma
como un peligro de fuego en la noche.
Me acuerdo bien de su mirada. El resto...
S , el resto se parece únicamente a la vida.

Fernando Pessoa

Si bien las aventis articulan la producción de los relatos de la posguerra, para narrarlas es necesario que exista una mirada que las genere. La construcción de la ficción gira alrededor del punto de vista de los niños homologado, como vimos, a los sueños que pueden tener algunos adultos marginados del sistema productivo en la Barcelona de la posguerra. Marsé reivindica en esta mirada una postura romántica que se enfrenta con el mundo pragmático del dinero. En sus novelas, las aventis son capaces de construir un

⁷ *Si te dicen que ca * fue escrita cuando el franquismo se eternizaba en los años setenta y parecía no tener fin. Es interesante observar que los textos escritos por Marsé luego de la Transición hacen una valoración de las aventis de la posguerra como memoria de la época, frente al olvido que se impuso luego.

mundo mejor, más bello y apasionante que el real. La historia que Juanito Marés propone a sus compañeros en el desvencijado cascarón del Lincoln Continental llena de pasión, interés y relevancia las relaciones de los personajes, los ennoblece y transforma en héroes de una trama policial. En el comienzo, el cuento instala una mirada físicamente imposible de los niños que juegan en los pobres barrios altos de Barcelona.⁸

En los días luminosos, desde la zona alta de la ciudad, desde esta calle que se encabrita como si quisiera mirarse en el Mediterráneo, la vista alcanza muy lejos mar adentro y el corazón se engaña: el barrio dormido es una atalaya sobre un sueño que no acaba de discurrir. A veces, sin embargo, más allá del puerto y su rompeolas, más allá de la blanca espuma de los balandros que festonea el litoral, en la popa de los buques de carga que parecen anclados en el horizonte y en el herrumbroso castillo de proa de los grandes petroleros que navegan hacia el Sur, hemos visto centellear los aros de plata en las orejas de los marineros acodados en la borda, las sirenas tatuadas en sus pechos de bronce y los corazones traspasados por la flecha bajo un nombre de mujer; si te fijas mucho, claro, si de verdad quieres ver lo que miras y no te dejas deslumbrar por el sol.

Pero en los días grises, la mirada se enreda en el zarzal de neblinas y humos rasantes que atufan el laberinto de Horta y La Salud, y no consigue ir más allá. La ciudad se aplasta remota y gris, como una charca enfangada, una agua muerta (“Historia de detectives”: 7).

El recorrido de la mirada que pasa sobre Barcelona, sigue “más allá” de la costa y llega a los barcos lejanos para detenerse en aros y tatuajes de novelesca procedencia, recuerda más bien el proceder de un *zoom* o de un montaje encadenado dentro de una película, antes que la acción de un ojo humano.⁹ Físicamente imposible, es una mirada artificiosa construida por quien realmente quiere ver y que en parte mira con un “corazón [que] se engaña” (7). Mirada sentimental, inflamada de sueños y deseos, está construida con procedimientos propios de los géneros de los que proviene. Desde el *zoom* hasta la iconografía pirata de los marineros, la descripción responde a las novelas y películas de aventuras.

El cuento se presenta a partir de esta mirada falsa y contaminada (se explicita este carácter con “sueño” y “se engaña”) producida en un barrio que parece querer “mirarse en el Mediterráneo” (7) y evitar la ciudad que permanece abajo, irremediablemente ajena para los vencidos de la barriada pobre. La mirada que quiere escapar por el mar hacia una historia de marinería, ignorando el casco urbano que queda debajo; se frena ante la niebla de los “días grises” (7) y va a contar una historia policial oscura sugerida por el ambiente de la ciudad “remota y gris, como una charca enfangada, una agua muerta” (7). El relato arranca, entonces, mostrando explícitamente los procedimientos ficcionales con los que trabaja. Sin embargo, hasta que no lo convencen de lo contrario, el lector creará estar leyendo lo que el título dice: una historia de detectives.

⁸ Los barrios pobres de Barcelona, desde los que miran los niños, están localizados sobre las alturas enfrentadas al mar, por lo que la ciudad queda a los pies de los observadores.

⁹ El *zoom* da la sensación de que la mirada avanza sobre su objeto sin que el observador se desplace. El montaje encadenado implicaría en este caso una seguidilla de tomas cada vez más cercanas del paisaje hasta llegar al detalle de los fabulosos marineros. Ambos procedimientos funcionan en el cine como un reemplazo de la mirada selectiva del ojo humano.

Es el primer cuento del libro y nada sugiere que los niños sean protagonistas de la historia. El registro utilizado corresponde a un uso adulto de la lengua –justificado al final: el narrador recuerda los hechos ocurridos en su niñez–. Los primeros párrafos confirman su adscripción al género policial sugerido por el título:

Fue un día malo de éstos, lloviznando y con ráfagas de viento helado, cuando nos juntamos en el automóvil para un trabajito especial. Por la ventanilla vimos una gaviota que planeaba extraviada en medio de la ventisca. A ratos el viento arreciaba y entonces la lluvia parecía suspendida en el aire, silenciosa y oblicua. Después, la gaviota se dejó caer en picado sobre nosotros, rozó con su ala cenicienta el parabrisas astillado del Lincoln y antes de remontar el vuelo nos miró de soslayo con su ojo de plomo.

–Un día de mil demonios –dijo Marés sentado al volante, y convidó a fumar–. Abrid bien los ojos. [...]

–Bonitas piernas –dijo mirando a la mujer.

–Sí, jefe.

–¿Te gustan?

–Ya lo creo, jefe.

–Pues no las pierdas de vista (“Historia de detectives”: 7 s.).

Desde una segunda lectura del cuento se puede hipotetizar que el “día malo” (8) condiciona el género: si hubiera sol, los ‘detectives’ dejarían escapar la mirada hacia el mar, fuera del contexto miserable y la perderían a bordo de los ensoñados buques anclados en el horizonte, para contar ‘una de piratas’.¹⁰

En una primera lectura, todo remite al género policial: el automóvil no es una ruina, sólo tiene un vidrio astillado –que remite, sumado al “plomo” del ojo de la gaviota, a furiosos balazos– y es un auto tan estadounidense como los diálogos de los detectives, que parecen salidos de la traducción de un film.

El lector es colocado, entonces, dentro de la aventi y será atrapado por ella. Marsé elige en este texto poner al lector en situación similar a la que adoptan los integrantes del círculo de narraciones orales. Cuando debe la verdadera naturaleza del relato y sea necesario cambiar el pacto de lectura –ya no se trata de un cuento policial, todo estaba contado por niños fabuladores–, posiblemente el lector no pueda dejar de considerar que lo que está leyendo es, igualmente, una ‘historia de detectives’, aunque no se aclare la ‘verdad’ del misterio. El resultado, la indecibilidad sobre lo leído, la apertura del texto a sus posibles variables, reinstala al lector en la situación de los miembros del círculo: debe decidir qué postura adoptar hacia lo narrado.

Evidentemente, la mirada de los niños es la más interesante, la más narrativa, la más productiva; porque contiene en sí misma la doble visión: se saben niños y también detectives. La realidad incluye el arte y las miradas que el arte enseña a desarrollar. El proceso dialéctico de interpretación del mundo queda habilitado.

Como muchos de los relatos de Marsé, “Historia de detectives” cuenta la historia de una decepción: la pérdida de la oralidad, la disolución del círculo de narradores orales que, finalmente, desemboca en la escritura. El cuento narra la última aventi que compararán los niños.

¹⁰ Marsé deja ir a un personaje rumbo a ensoñaciones de marinería en *El embrujo de Shangai*.

Miré a través de la llovizna y me puse a pensar no sé por qué en la ciudad aterida y promiscua que se extendía a nuestros pies bajo un manto de neblina, en las largas colas del sábado frente a los cines con calefacción, en los tranvías repletos bajando por las Ramblas [...]. Y nosotros aquí arriba, rumiando musarañas.

Permanecemos en silencio, mareados por la historia y el tufo a perdulario que anidaba en el auto, y, por segunda vez en poco tiempo, en total desacuerdo con el jefe (“Historia de detectives”: 33).

—Yo no lo creo —cortó Jaime—. Que ya empezamos a ser mayorcitos, tú (“Historia de detectives”, 35).

Le dejamos solo dentro del Lincoln, engatillado tras la cortina de humo de sus perfumados cigarrillos de mentira. Por debajo de su pie tranquilamente asomado a la ventanilla, la puerta abollada y herrumbrosa lucía un trozo de plancha milagrosamente bruñida y en ella se reflejó fugazmente el perfil de la ciudad lejana y andrajosa, dormida bajo un cielo desplomado (“Historia de detectives”: 36).

El dominio de la mirada cargada de ficción aparece asociado a la infancia y opuesto al mundo pragmático y prosaico de la ciudad. En las citas anteriores se puede ver cómo la vitalidad de la ciudad se enfrenta a la actividad marginal de narrar historias en un espacio degradado, salvado sólo por una mirada que lo reivindique como ‘automóvil’. El espacio que se condensa en el Lincoln naufragado en el barro está marcado por la productividad narrativa que generan las ruinas. Dentro de los restos del coche, el humo de los falsos cigarrillos y el parabrisas filtran las miradas y son parte de su contaminación ficcional. Esta forma de ver el mundo se reivindica contra lo que la razón y las evidencias dicen.

Hay que verla como yo la estoy viendo, chicos, hacedme el puñetero favor de imaginarla de otra manera, si de verdad queréis destacar en este oficio de detectives. Espabilad, venga, esforzados un poco más en atar cabos sueltos y en aventurar audaces conclusiones, aprended a ser más perspicaces y mal pensados, o nunca llegaréis a nada... (“Historia de detectives”: 32).

La constitución de un punto de vista caracterizado por la marginación sistemática de sus coordenadas y sujetos implica la generación de un nuevo centro que a su vez margina y desautoriza: la ciudad no entra en la categoría de lo narrable, no es percibida por la mirada más que como “charca enfangada” (7), poseedora de un centro capaz de destruir el deseo que mueve la producción oral de relatos. Cuando los niños miran hacia allá, cuando imaginan la vitalidad pragmática de la ciudad —centralidad bendita por el régimen—, temblequea el frágil centro de resistencia construido entre el barro, con los desechos.¹¹ La constitución de una nueva legalidad a partir del deseo de narrar y de la recu-

¹¹ Recuérdese que los niños forman el corro productor de sentidos distorsivos, de otros sentidos, en lugares marginales, desplazados de los centros tabulados por el régimen. Se trata, en todos los casos, de lugares marcados por la reminiscencia: evocan el pasado en medio de un presente de ruina y desecho. El procedimiento de desterritorialización con respecto de la ciudad franquista implica la construcción de una marca de territorialidad en la marginación, la derrota y la necesidad de la memoria: el territorio de los vencidos que no se rinden.

peración de la memoria implica necesariamente la negación del otro centro y sus discursos. Los que miren hacia él, se perderán y abandonarán el círculo de narradores orales, para ser escritores y añorar después el estado de gracia, la otra mirada posible sobre una sociedad inmóvil, sin posibilidades narrativas. Cuando los integrantes del grupo –que ya han perdido la confianza en la visión construida en los márgenes– descubren al ahorcado echan de menos a su ‘jefe’: ¿cómo puede un charnego explicar la realidad en la calle ajena de la ciudad?

De pronto todos estos sencillos pormenores de la tragedia nos parecían incomprensibles, y encontramos a faltar a Juanito Marés (“Historia de detectives”: 38).

El narrador cierra el texto con un doble juego: por un lado, afirma desde el presente la hipótesis más ‘realista’; por otra parte, lanza una mirada nostálgica sobre la práctica narrativa del pasado que, además, es origen de la estética escrita que cultiva y no logra satisfacerlo. La escritura funciona con la lógica de fijación de sentido propia del mundo al que se opone la aventi, que genera un centro de producción continua de relatos y, por ende, de significación.¹²

Aquellos fantásticos días de peligro y maldad quedaron lejos al fin, y ya nadie se acuerda de su olor a pólvora y carroña ni de nuestra intrépida vocación de detectives. [...] Pero sobre todo pienso en Juanito Marés agazapado en la oxidada carrocera del Lincoln Continental, solo, los pies en el cogote y envuelto en el humo azul purísimo de sus aromáticos cigarrillos de regaliz, intoxicado de crímenes y viudas peligrosas, de enrevesadas intrigas y amores desdichados (“Historia de detectives”: 39).

La referencia al pasado realiza dos tipos de valoraciones: por un lado hay un alivio porque la miseria “al fin” (39) quedó lejos, pero por otra parte, se recuerdan esos días como “fantásticos” (39), en los que las “intrépida[s]” (39) vocaciones eran posibles. Lo único que se reivindica de la posguerra es la capacidad de contener esta mirada, que es origen primero de los relatos orales y después de la escritura. El narrador, que renegó de las artes de Juanito Marés, utiliza la técnica de las aventis –el uso de registros y legalidades propios de géneros degradados para armar una historia– para contar “Historia de detectives”, un texto que comienza de la mano de una mirada infectada de ficción e introduciendo al lector en la realidad que las aventis generan. El narrador aprende su oficio gracias a las enseñanzas de Marés, y se instala en el interior del Lincoln, el espacio desde el que se construye un policial sin solución, cuyo sentido está más allá de la verdad del caso: esta indecibilidad del cuento es un resto de la legalidad propia de las orales aventis que le dieron origen.

¹² Es interesante destacar que la ‘última orden’ de Juanito Marés es devolver el billetero a la mujer, consecuente con la trama de la aventi (“Historia de detectives”: 38). Nuevamente, el mundo de la ficción oral se opone al mundo pragmático del dinero. Esto se repite más claramente en la imagen del cine Roxy devenido en prosaica sucursal bancaria en “El fantasma del cine Roxy”.

Arcadia todas las noches

En mi pueblo, cuando éramos niños, mi madre nos preguntaba a mi hermano o a mí si preferíamos ir al cine o a comer con una frase festiva: “¿Cine o sardina?” Nunca escogimos sardina.

Guillermo Cabrera Infante

Sin dudas, el material por excelencia para la construcción de aventis es el cine de masas estadounidense, difundido en los cines de barrio que frecuentan los niños-narradores. El cuento “El fantasma del cine Roxy” explicita los procedimientos utilizados para contar a través del ‘cine malo’. Desde su título, se plantea una ambigüedad que no se resuelve y pone en escena la importancia que el cine tiene en la obra de Marsé.

“El fantasma del cine Roxy” remite en principio a la permanencia del cine –como arte y como sala de proyección– a través de los fantasmas: los personajes de las películas aparecen en el banco construido en el lugar que en el pasado ocupaba el Roxy. En un sentido más amplio, “El fantasma del cine Roxy” es la marca que el arte cinematográfico, por un lado y la sala del cine de barrio con su peculiar puesta en escena de la cultura de masas¹³, por otro, dejan en el guionista que protagoniza el cuento: un escritor que escribe sobre, desde y gracias a lo que aprendió en ese cine. Aunque no aparezca en el cuento, otro sentido del título del cuento nombra a un fantasma que habitaría la sala –pariente catalán del fantasma de la Ópera– y con el que Marsé quisiera identificarse en su “Autorretrato”. Se describe a sí mismo en tercera persona:

Hay en los ojos harapientos, arrimados a la nariz tumultuosa, una incurable nostalgia del payaso de circo que siempre quiso ser. Enmascararse, disfrazarse, camuflarse, ser otro. El Coyote de Las Ánimas. El jorobado del cine Delicias. El vampiro del cine Rovira. El monstruo del cine Verdi. El fantasma del cine Roxy. Nostalgia de no haber sido alguno de ellos (“Autorretrato”: 173).

El “fantasma del Roxy” se equipara a otros héroes salidos igualmente de los cines de barrio.¹⁴ Estos caracteres ilustran claramente el origen de la ficción en las obras de Marsé: de los materiales narrativos de los filmes, del espacio físico del cine, surge la posibilidad de una identidad mejor, embebida de otra legalidad, al margen del mundo ordenado por los vencedores del golpe de Estado.

El cine funciona plenamente, no sólo como corpus de filmes que delimitan géneros, procedimientos, registros y pactos de lectura, sino también como espacio privilegiado para el desarrollo de una publicidad imposible en las calles de la ciudad.

¹³ Como veremos más adelante, Marsé reivindica no sólo algunos materiales menores de la cultura de masas, sino que también rescata las condiciones de circulación del arte en los barrios populares. Las aventis y el cine de masas proyectado en las salas de barrio comparten una característica clave: la participación activa del público.

¹⁴ “Las Ánimas” es una parroquia donde se ubica el refugio antiaéreo de *Si te dicen que caí*. “El Coyote” surge, presumiblemente, del traslado a ese paisaje desolado de un personaje propio de las películas de *cowboys*.

Aquel tronante gallinero con bancos de madera y el palco lateral izquierdo cuya pringosa barandilla yo cabalgaba y espoleaba en la penumbra plateada, galopando disparando dentro fuera de la pantalla al mismo tiempo estoy en “Arizona” con Destry/James Stewart y la guapa Frenchie/Marlene Dietrich con su peca junto a la boca y suntuosos párpados de seda advierte el peligro en el Saloon y le salva la vida a *Destry rides again* interponiéndose entre él y la bala, muriendo en sus brazos vestida de puta del Oeste (“El fantasma del cine Roxy”: 44).

La cita marca claramente la imposibilidad de distinguir, marcar y delimitar las fronteras entre realidad y ficción. El narrador participa en tanto espectador de la trama del film, está “dentro fuera” (44) de la pantalla, identifica a los personajes por la dupla de sus nombres ficticios y reales. La mirada está lejos de ser la de un espectador pasivo y complaciente. Por el contrario, es consciente de los dos planos de lo real: el narrador cabalga la barandilla, en la pantalla están James Stewart y Marlene Dietrich en plena representación. Es esta mirada la que elige poner los dos planos en simultáneo: el actor y el personaje se amalgaman, el narrador cabalga “dentro fuera” (44). Es, en definitiva, el procedimiento que da origen a las aventis: una mirada consciente de sus procedimientos de ficcionalización, pero que reivindica el valor simbólico de la ficción frente a la miserable condición de lo real.

El cine es un espacio jerarquizado, tan al margen de los controles del régimen como los espacios en los que se cuentan las aventis. En sus butacas, se puede asistir a otra vida mejor o, por lo menos, a una liberadora publicidad. La desenfadada sexualidad que se ejerce dentro de sus límites –desde la masturbación de Marsé hasta la actividad incesante de las pajilleras– es llevada adelante por los derrotados como una exaltación vital opuesta a la estricta conducta a representar en las calles controladas por el fascismo.

Ya sea por lo que pasa en el patio de butacas o por lo que se proyecta en las pantallas, el cine se constituye en otro de los lugares donde se construyen las miradas opuestas a la cruda realidad del régimen:

Cinco espectadores distantes solitarios con guantes y bufandas de lana y embutidos en gruesos ceñidos abrigos años 40 [...] No se mueven, encogidos y ateridos de frío, sus ojos tristes muy abiertos absorben espectros y quimeras, luces y sombras de otra vida más intensa, más hermosa (“El fantasma del cine Roxy”: 50).

La cámara de la futura película enfoca entonces la sala de un cine nevado en el que se proyectan películas que dialogan forzosamente con la dramática situación de los espectadores. Marsé instala un continuo interpretativo desde el film hacia su proyección, su lectura y su interpretación. Abre el espacio del cine: ilumina la sala para armar en la escena de la proyección una figura de la posguerra, la miseria acentuada por la mirada de los espectadores derrotados sobre la iconografía hollywoodense que les devuelve una felicidad imposible. La sala empobrecida llena de nieve, el público que mira alucinado el mundo de la pantalla constituye la imagen potente que lleva adelante la crítica social sin explicitarla.

La producción de sentido está dada por la productiva relación entre ficción y realidad, por la mezcla de sus espacios y legalidades. Al igual que en las aventis, lo importante no sucede en el relato sino en el acto de narrar. El cine no viene aquí a cuento por los filmes en sí mismos. Marsé no realiza la mirada nostálgica del cinéfilo que recuerda su infancia cautivada por las películas y su encanto seductor. Lo que se añora está en la pla-

tea. Las películas tienen un sentido productor de ficciones, trasmisor de una posibilidad narrativa, al proyectarse en los cines de barrio de los años cuarenta ante niños que encuentran en la oscuridad de la sala un territorio de transgresora publicidad. Los textos de Marsé imponen un cambio en el valor de circulación de los materiales culturales del franquismo.¹⁵ El cine de masas estadounidense, tradicionalmente leído como banal y conservador, se revitaliza como sistema codificador de un relato posible en la posguerra civil, cargado de una connotación política que como género suele serle ajena. Ver películas implica una actividad participativa, así como asistir a la narración de una aventura: en ambos casos se es protagonista, y el texto no está fijo, sino que desborda sobre lo real.

Los niños que van al cine y no a la escuela participan de una didáctica narrativa que les enseña a interpretar el mundo desde los géneros fílmicos. La iconografía, los pactos de lectura, los verosímiles, los registros lingüísticos son utilizados como materiales para modelar luego relatos orales que darán cuenta de la realidad:

Enjuto y varado, eso sí, con un aura felina en hombros y nuca y esa parsimonia en las manos y en la mirada que un niño que ha crecido en el Roxy relaciona oscuramente con puntería infalible y sangre fría pasmosa (“El fantasma del cine Roxy”: 58).

El cuento pone en escena una abolición de las fronteras entre el adentro y el afuera del cine –entendido en el doble sentido expuesto hasta ahora–, un paralelo del procedimiento de representación en las aventuras que trabajan con la mixtura de lo real y lo imaginario para producir un nuevo sentido. En el film que el guionista está preparando se ve nevar dentro del cine, el gas venenoso de las películas se extiende por el patio de butacas. El fantasma del Roxy cobra así más sentido: el cine se expande y lo contamina todo. Ha contaminado irremediabilmente la forma de mirar de sus espectadores infantiles, y sólo desde esa dualidad de la que surgirán aventuras y luego textos, tiene sentido contar la posguerra:

¿No te das cuenta de que estas imágenes y su ritmo nacen de la mirada de un niño, y que sin ese niño no expresan nada? (“El fantasma del cine Roxy”: 61).

El cine de Hollywood aparece como una herramienta indispensable para entender la España de 1940. Más allá de las simplificaciones que se han hecho sobre los efectos de los productos culturales de masas en sus consumidores, Marsé defiende la postura activa de los espectadores que resisten una realidad mucho más peligrosa en su imposición de una cultura clerical, retrógrada y provinciana destinada a opacar los sueños idealistas de la Segunda República española. Los géneros menores traen a los marginados la posibilidad de escribir una épica propia:

–¡Una especie de *western* de barrio con mucho fango y mucha nieve rodado en el parque Güell con ese dragón de cerámica como protagonista ¡¿es eso lo que quieres?! (“El fantasma del cine Roxy”: 58).

¹⁵ Incluso, podríamos decir un cambio en el valor de circulación de los materiales culturales de la sociedad española. La reivindicación que Marsé hace de esos materiales de la cultura de masas está bien lejos de las miradas que sobre la cultura de masas puedan hacerse desde el *camp* o el *pop*.

–Estás loco –dijo el director–. Olvídalo, no pienso rodar ninguna de tus calenturas infantiles.

–¿Calenturas? Te estoy hablando de la historia contemporánea de este país (“El fantasma del cine Roxy”: 43).

Los materiales menores del cine son reelaborados para construir una lectura política de la España de posguerra. El film “Shane” se rescribe sobre personajes castigados por la derrota y la instauración de un régimen represor. La altura de los héroes es puesta en cuestión constantemente por el contraste entre ficción y realidad. El lector deberá decidir qué valor tiene la trama épica del género menor en el contexto social español ya que el texto se niega sistemáticamente a resolverlo.

–Sencillamente, es un charnego procedente del Sur que recalca en Barcelona –dijo el escritor–. Uno de tantos. La resaca de la guerra.

–Pero es un delincuente. Un tipo duro, peligroso.

–Eso lo decidirá el espectador, ¿no crees? (“El fantasma del cine Roxy”: 63 s.).

Los personajes de Marsé ingresan en un doble estatuto de pertenencia: la realidad los reclama como marginales y derrotados; la mirada contaminada, como héroes. Esta visión estrábica y dialéctica de los personajes genera un sentido afectado por un dialogismo perpetuo, una significación que, irremediabilmente, se escapa. Los marginales derrotados no dejan de ser héroes y a la vez su estatuto heroico es, evidentemente, una construcción ficcional, la voluntad de una mirada que fuerza los límites de lo real. Los géneros que entran en las aventis sufren el mismo procedimiento de desestabilización y puesta en cuestión que los personajes. El procedimiento de Marsé consiste en tomar productos considerados decadentes, masmediáticos o menores para construir una literatura que los respete en su esencia, los haga funcionar como géneros y al hacerlos dialogar con el mundo real representado, les permita generar una crítica. Se logra así una construcción ambigua en la que es posible leer una épica de los derrotados. Devenidos en héroes gracias a la apropiación de materiales evidentemente ficticios, menores, laterales un género mixto y dialógico los ensalza y, a la vez, los devela como artificio de una mirada viciada. Este juego dialéctico genera la posibilidad de construir una épica menor, de héroes comunes embebidos de una ficción que los redime de los márgenes a los que han sido recludos.

El cine, entonces, es tomado en un sentido amplio, en tanto ‘suceso’, acontecer en el que los participantes están habilitados para participar de él en un rol activo y vital. El alcance de ‘cine’ supera ampliamente el sentido de ‘arte audiovisual’ o ‘corpus de filmes’, y designa una actividad homologable a la narración oral de historias en corro. Esta percepción del sentido artístico y su producción concreta se opone a las artes audiovisuales de la posmodernidad. En “El fantasma del cine Roxy” el guionista le reprocha al director el haber visto cine en video (48), la muerte del cine está asociada a la neutralización de la participación del público en la sala:

–Viendo vídeo, según tu deplorable expresión, has aprendido el oficio, sin necesidad de sumergirte en aquellos cines de barrio de programa doble. Te felicito. Eres un señorito de celuloide, un degustador de zooms y travellings enlatados. ¡Pero si supieras lo que te has perdido en los gallineros! (“El fantasma del cine Roxy”: 48).

–Pero no fue un terremoto lo que acabó con el Roxy –argumentó el director.
 –Lo sé –dijo el escritor–. Fueron tus aburridas películas (“El fantasma del cine Roxy”: 46).

La literatura de Marsé no reivindica los medios audiovisuales como mera fuente de la ficción. El cine es valioso en tanto acontecimiento público al margen de los controles de la dictadura: un lugar, un arte, que hace posible generar sueños e ilusiones. La reivindicación es, en lo inmediato, emotiva y, finalmente, política. El cine y sus efectos en medio de la miserable cultura del franquismo forman la base para constituir un discurso alternativo y una memoria posible. En contraste, el video en la contemporaneidad es una herramienta a favor del olvido, el individualismo y la pasividad:

Pero sabía que no volvería a ver estas películas, y su hija probablemente tampoco, porque se pasaba el día grabando y el vídeo siempre estaba ocupado; nunca, por muchos vídeos que había en la casa, habría ya tiempo ni ocasión más que para congelar y almacenar imágenes (“Un escritor desleído”: 132).

El video aparece como cine enlatado, congelado, muerto en oposición a la frenética actividad festiva de los gallineros de los cines de barrio. La infancia llena de ilusiones y sueños se constituirá en una Edad de Oro de la narración que, para Marsé, implica la ficción y la realidad actuando juntas en un mismo plano dialéctico. Luego de esta etapa, sólo queda la escritura.

Estado de gracia

La verdadera nostalgia, la más honda, no tiene que ver con el pasado, sino con el futuro. Yo siento con frecuencia nostalgia del futuro, quiero decir, nostalgia de aquellos días de fiesta, cuando todo merodeaba por delante y el futuro aún estaba en su sitio.

(Epígrafe de *El embrujo de Shangai*:
 Luis García Montero, *Luna del sur*).

Escribir, para Marsé, es siempre una derrota. La escritura marca la pérdida definitiva de un tiempo en el que se podía contar en voz alta ante el selecto público que encontraría en el relato la llave para escapar de una realidad mediocre; vuelta, gracias al arte narrativo, intensa y feroz, recuperada del silencio amnésico de los vencedores. Con el ingreso en la ‘vida adulta’ –que podría caracterizarse por un ingreso en el sistema productivo de la posguerra: la pérdida del estado de gracia tiene que ver con el trabajo– se pierde la posibilidad de mirar como niño, de soñar. Las novelas de Marsé suelen terminar con la justificación de su propia escritura: el narrador oral deviene, gracias a su traumático ingreso en el sistema productivo, en escritor. Se toma conciencia del artificio presente en la mirada infantil, se lo desprecia desde una visión ajena, propia de la ciudad, y se deja de mirar mal para ver ‘correctamente’. Ya sólo queda mirar hacia atrás con nostalgia.

Los relatos de Marsé que giran alrededor de la oralidad cuentan siempre la decepción por la pérdida de ese estado de gracia de la visión de los niños, de la capacidad de entrar de lleno en una magia inacabable, en un relato sin límites.¹⁶

La escritura, frente a la oralidad, está marcada con la negatividad de lo acabado. Sólo puede comenzar cuando se abandona el encanto de la narración oral. La fijación del sentido en un texto escrito tiene lugar cuando los narradores han crecido e ingresado al mundo que les ofrece la ciudad, hasta ese momento ajena. Esto parece describir el camino que realiza Juanito Marés en *El amante bilingüe*. Su ingreso en la ciudad es traumático y frustrante: enamorado de una joven intelectual catalana de buena familia y mejores capitales, ella finalmente lo abandona. Sumido en una vida mediocre como músico callejero y deseando a su lejana ex-esposa, sólo puede triunfar luego de volver a las fuentes de su identidad, a la sugestiva e irresistible marginalidad del barrio que, aunque no es lo que era, lo ayuda a recuperar sus artes de seducción, veladas por la vida en el casco urbano. Marés adoptará la identidad de uno de sus amigos murcianos de la infancia para volver a seducir a la mujer que lo desprecia:

Cuando Marés salió a la calle ya había decidido lo que tenía que hacer. Ante la perspectiva de quitarse la máscara y volver a ser el astroso músico callejero torturado a todas horas por el recuerdo de Norma y por la nostalgia del paraíso perdido, se sentía avergonzado. Y haciendo acopio de toda su propia estima, o de aquello que consideraba su estima –comportarse como lo haría Faneca [su amigo murciano]–, se tomó tranquilamente dos copitas de amontillado en un bar de la Travessera de Dalt y luego remontó a pie la calle mayor de su niñez, la arteria principal de su vida (*El amante bilingüe*: 158).

Si los textos de Marsé cuentan siempre una mala lectura, también defienden una forma de narrar privilegiada: la de la oralidad, una narración imposible, deseada y perdida que no puede ser recuperada en la escritura más que a medias. Sí se puede contar su encanto y su efecto en un tiempo pasado, cuando vibraba por su fuerza de convicción sobre los demás discursos. La reconstrucción de esta oralidad desde distintos ángulos y con diversas técnicas a lo largo de la obra, implica la construcción de una literatura en la que los opuestos –oralidad y escritura, ficción y no ficción, realidad y representación– dialogan dialécticamente.

El fin de la infancia implica también la imposibilidad de seguir mirando el mundo desde una mirada cargada de ficción, antídoto contra la mediocridad imperante. Esta situación se repite en varios textos de Marsé, que llegan a un final teñido por la melancolía respecto de un pasado en el que, a pesar de su dureza, se podía soñar y modelar un mundo más bello. En *Un día volveré*, el ingreso en el mundo adulto de los personajes infantiles devela el lado más real del personaje principal y la construcción que los niños habían hecho de él en sus aventis se derrumba. El paso es traumático y se cuenta casi argumentalmente, como si no pudiera narrarse más allá de esa mirada viciada, origen de la narración. La temporalidad se hace difusa, lejana, imprecisa.

¹⁶ Ricardo Piglia ve esta pretensión del narrar infinito como una reminiscencia en la literatura del formato de la propia vida: “La experiencia de errar y desviarse en un relato se basa en la secreta aspiración de una historia que no tenga fin; la utopía de un orden fuera del tiempo donde los hechos se suceden, pre- visibles, interminables y siempre renovados” (Piglia 1999: 116).

Y ya después, conforme pasaba el tiempo y veíamos apagarse una tras otra aquellas chispeantes posibilidades en torno suyo, aquel acerado reflejo de una voluntad que ya no parecía atreverse a dar la cara [...], Néstor empezó a referirse a él con una desdenosa indiferencia, con un sarcasmo *de adulto que se sacude el polvo de chiquilladas*, desdiciéndose de tantas convicciones acuñadas desde niño a puñetazos, tantas expectativas heroicas que habían nutrido nuestras mejores aventis... [...] Al salir del trabajo íbamos al [bar] Trola a jugar al billar, pero una vez allí y con el taco en la mano, algo indefinible nos seguía atrayendo desde la calle, desde el corazón mismo del barrio que se replegaba [...] Y cada día a la misma hora, poco antes de oscurecer, a través de nuestro propio aliento emborronando el cristal –como si incluso *al final de la historia*, nos empeñáramos aún en no querer verle tal como era, tal como siempre quiso ser– Jan Julivert salía de su casa con la vieja gabardina marrón y la cartera (*Un día volveré*: 304 s. El subrayado es mío).

La vida de la infancia está ligada al “majestuoso pulso de la libertad” que menciona el guionista de “El fantasma del cine Roxy” (52) y asociada también a una posesión de los espacios públicos. Aquí se ve cómo los muchachos, replegados ahora en el bar, sienten que la calle los llama mientras que el barrio se repliega. El mundo de los adultos es individual, privado y ajeno. Y también unívoco: no es posible en él abordar las lecturas productivas del mundo que se hacían desde los márgenes. Los chicos deben abandonar la mirada sobre el héroe que ella ayudó a construir como tal, para verlo entonces “tal como era” (304).

Sin embargo, hay en esta derrota un último destello de productividad narrativa, que está en la escritura. A través de una jerarquización de los márgenes y de la exaltación de la mirada estrábica y contaminada, Marsé logrará una textualidad rica en significaciones, que compromete al lector en la producción de su sentido último.

Si, como vimos, las aventis eran una forma de construcción narrativa capaz de recuperar la palabra perdida –y prohibida– de los derrotados, para recuperar el espíritu idealista previo al golpe de Estado, la escritura será también una forma de memoria que incluirá la posguerra, producida desde una época en la que los sueños se han acabado.

La construcción de la memoria

Pero, ¿qué pecho podría abarcar la memoria de un pueblo entero?

Juan Goytisolo

Perdida la posibilidad de narrar como niño, se inicia el tiempo de una escritura capaz de recuperar el tiempo de la oralidad, marcada por una poética que mantenga en lo posible las categorías dialógicas que sostenían las operaciones contraculturales que los niños pobres ejercían en un acto de publicidad prohibida. Una estética que reproduzca la participación activa de los chicos en el cine o en la narración oral de historias: la construcción de una escritura ambigua, abierta, dialéctica.

El barrio que fue escenario de la memoria de la posguerra a través de las marcas que los niños tradujeron con artes importadas de artes degradadas es, después de la dictadura, un territorio privatizado, marcado por la falta de publicidad que la modernización le impone. Se ve claramente en el final de *Un día volveré*: la narración del cambio urbanís-

tico viene a cuenta de la demolición del taller del viejo Suau, que pintaba los carteles de las películas que se proyectaban en los cines de barrio:

Quince años después, en el verano del 75, el taller de Suau fue derribado para construir una casa de pisos. Durante algunos días, al atardecer, el montón de cascotes y de astillados maderos y los muros renegridos, tiznados de pintura y todavía con jirones amarillentos de viejos carteles, fue escenario predilecto de correrías y juegos infantiles. 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 eran más altos y sin balcones, las aceras más angostas e inútiles (*Un día volveré*: 314).

Los cambios edilicios se corresponden con la estrategia del olvido del pasado, habilitada como contrato de pacificación de la sociedad española luego de la dictadura. El final de una de las novelas más intensas de Marsé expone claramente cómo la visión dudosa de las aventis es preferible a la mediocre falta de interés histórico del presente. El narrador reflexiona delante del simbólico tronco seco de un rosal bajo el cual se ocultó el espíritu de la aventura:

Durante bastantes años, hasta el umbral de la madurez, a nosotros nos gustó creer que el pistolero se equivocó en su decisión de retirarse, y que le mataron por eso; 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...– (*Un día volveré*: 315).

La reivindicación de una memoria posible ya estaba presente en *Si te dicen que caí*, escrita cuando la dictadura no parecía terminar nunca. Luego de la Transición, Marsé denuncia la estrategia del olvido contra la que lucha su literatura, abocada a la recuperación de una historia de la posguerra relatada desde las calles de los barrios marginados. En el cuento “Un escritor desleído” se expone crudamente el choque de la estética sostenida por Marsé con las políticas de desmemoria imperantes. Un escritor es entrevistado en televisión, a la que no acostumbra a asistir como invitado:

–La televisión está creando una nueva especie humana, un mundo de opinantes mastuerzos y de mirones descerebrados, adiposos e impotentes, y a mí no se me ha perdido nada en ese mundo. [...] Ustedes saben de eso, practican muy bien la estrategia de la desmemoria (“Un escritor desleído”: 113).

–Ustedes, los que comen en el pesebre audiovisual, están condenados a no tener pasado (“Un escritor desleído”: 128).

Los textos de Marsé vuelven recurrentemente a la posguerra porque, como vimos hasta ahora, ése es un lugar privilegiado para la narración: cine y aventis eran suficientes para construir un sentido, algo que luego será imposible volver a conseguir. La problemática posmoderna gira alrededor de esta cuestión: uno de los tópicos más remanidos es la imposibilidad de contar una historia, de hacer historia.¹⁷

¹⁷ Para un desarrollo de este problema en Marsé, véase Thompson (1994); para la problemática de la representación en la posmodernidad, Lipovetsky (1986) y Baudrillard (1999). Con respecto al tema,

Marsé toma claramente una posición que reacciona contra este postulado y, además, lo denuncia. El advenimiento de otra época, distinta de la posguerra, nunca es benéfico en sus novelas: cambian las condiciones de sometimiento, pero la pena es la misma. Los derrotados ya no pasan hambre, pero han perdido su capacidad de soñar, su habilidad para construir un discurso propio. El presente de la pos-posguerra implica un incipiente pacto de olvido.

Sólo queda entonces la memoria a través de la escritura. Gracias al aprendizaje en cines y corros de contadores de aventis, es posible recuperar la Historia –junto con las técnicas para contarla– y sostenerla contra la acción permanente del olvido.

Bibliografía de Juan Marsé

- (1984): *Ronda del Guinardó*. Barcelona: Seix Barral.
 (1986): “Historia de detectives”. En: *Teniente Bravo*. Barcelona: Seix Barral, pp. 5-39.
 (1986): “El fantasma del cine Roxy”. En: *Teniente Bravo*. Barcelona: Seix Barral, pp. 41-109.
 (1987): “Autorretrato”. En: *Señoras y señores*. Barcelona: Tusquets, pp. 173-174.
 (1989): *Un día volveré*. Barcelona: Seix Barral.
 (1993): *El amante bilingüe*. Barcelona: RBA.
 (1993): *El embrujo de Shangai*. Barcelona: Plaza y Janés.
 (1994): “Un escritor desleído”. En: AA VV: *Cuentos de la isla del tesoro*. Madrid: Alfaguara, pp. 109-159.
 (1998): *Si te dicen que caí*. Barcelona: Plaza y Janés.
 (2000): *Rabos de lagartija*. Barcelona: Lumen.

Entrevistas a Juan Marsé

- Atencio, Graciela (1998): “Sólo soy un simple narrador”. En: *El país cultural* (Montevideo) 436, 13 de marzo.
 Luzán, Julia (2002): “A propósito de Shangai”. En: *El país semanal* (Madrid) 1331, 31 de marzo.
 Mora, Rosa (2000): “Juan Marsé: ‘Todo lo justifico en una novela, menos el aburrimiento’”. En: *Babelia* 441 (Suplemento Cultural de *El País*, Madrid), 6 de mayo.
 Ordóñez, Marco (2000): “Marsé y sus fantasmas”. En: *Qué leer* 45.
 Peralta, Braulio (2000): “Contra la ficción rellena de política”. En: *La Jornada* (México), s/r.

Bibliografía

- Amell, Samuel (1988): “Elementos satíricos de la obra de Juan Marsé”. En: *Romance Quarterly*, 35, 205-214.

Marsé concuerda con Eagleton: “Sería mucho mejor si los posmodernos tuvieran razón, y que no hubiera nada constante o continuo en la crónica. Pero el precio de creer en esto es una traición a los muertos, y a la mayoría de los que viven. Lo que más fuertemente conmueve en torno de la historia en este tiempo es que ha demostrado la mayor de las consistencias; para decirlo de otra manera, las fuertemente persistentes realidades de la escasez y la explotación” (Eagleton 1998: 85).

- Baudrillard, Jean (1999): *De la seducción*. Buenos Aires: Planeta.
- Burguelin, Olivier (1974): *La comunicación de masas*. Barcelona: ATE.
- Callinicos, Alex (1993): *Contra el postmodernismo. Una crítica marxista*. Bogotá: El Áncora.
- Eagleton, Terry (1998): *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Fernández, Álvaro (1999): "La lectura de los espacios reales. La construcción del espacio urbano en la literatura de Juan Marsé". En: Porrúa, María del Carmen (ed.): *Lugares*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA, pp. 39-74.
- Garvey, Diane (1980): "Juan Marse's *Si te dicen que caí*: The Self-reflexive Text and the Question of Referentiality". En: *Modern Language Notes*, 95, pp. 367-387.
- Gilabert, Joan (1984): "Últimas tardes con Teresa: Una explosión sarcástica de denuncia social". En: *Letras de Deusto*, 14, 30, pp. 133-142.
- Habermas, Jürgen (1981): *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: G. Gili.
- Hamon, Phillipe (1988): "Texte et architecture". En: *Poétique*, 73, pp. 3-26.
- Lipovetsky, Gilles (1986): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Loureiro, Ángel (ed.) (1991): *Autobiografía*. Madrid: *Suplemento Anthropos/29*.
- Manguini González, Shirley (1984). "Últimas tardes con Teresa: culminación y destrucción del realismo social en la novelística española". En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 5, pp. 13-26.
- Marí, Jorge (1997): "Embrujos visuales: cine y narración en Marsé y Muñoz Molina". En: *Revista de estudios hispánicos*, 31, 3, pp. 449-474.
- Méndez, José (1997): "Introducción". En Marsé, Juan: *Las mujeres de Juanito Marés*. Madrid: Espasa.
- Morán del Río, Severino (1983): *De Zamora a Misiego. Una relación oral de la posguerra española*. Xixón: del Portugal, pp. 5-105.
- Oleza, Joan (1994): "Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo". En: *Diablo texto*, 1, pp. 79-104.
- (1996): "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo". En: Romera Castillo, José/Gutiérrez Carbajo, Francisco/García-Page, Mario (ed.): *La novela histórica a finales del siglo xx. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*, Madrid: Visor, pp. 81-94.
- Pascal-Casas, Danielle (1988): "La función estructural del teatro en la novelística de Juan Marsé". En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 13, 1-2, pp. 119-133.
- Piglia, Ricardo (1999): *Formas breves*. Buenos Aires: Temas.
- Russo, Eduardo (1998): *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Sherzer, William (1982): *Juan Marsé: entre la ironía y la dialéctica*. Madrid: Fundamentos.
- Thompson, Currie. (1985). "Returning to the text: Juan Marse's *Un día volveré*". En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 10, 1-3, pp. 91-98.
- (1994): "Juan Marsé's *Teniente Bravo* and the Playing out of History". En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19, 1-2, pp. 151-163.