



Literatura y orfandad en la Barcelona de posguerra: Rabinad y Juan Marsé

Sergio Colina Martín

Resumen: La obra de una serie de escritores barceloneses en lengua castellana que atravesaron la experiencia de la pérdida de un progenitor durante la infancia puede ser comprendida con mayor profundidad si se estudia a partir de la evidencia de la presencia de un sentimiento de orfandad literariamente elaborado a través de mecanismos complejos y diversos. En el presente artículo se analizarán los casos de Antonio Rabinad y Juan Marsé.

Palabras clave: Rabinad., Marsé, orfandad, Barcelona, posguerra

A la luz de factores históricos como la progresiva canonización de la obra de Juan Goytisolo, la concesión del Premio Cervantes a Juan Marsé en 2008, la efeméride del décimo aniversario de la muerte del autor *Bajo tolerancia* y *Salmos al viento*, etc., parece imponerse la necesidad de llevar a cabo una lectura global de los proyectos narrativos o poéticos de una serie de autores que, tanto por una cuestión de proximidad generacional -todos ellos nacieron a finales de los años 20 o en la primera mitad de los 30- como de trayectoria intelectual, demandan una aproximación que tenga en cuenta suficientemente un elemento esencial de sus idiosincrasias personales: el hecho de haber sido huérfanos y de haber permitido que dicha experiencia vital radical impregnara de forma relevante las páginas de algunas de sus obras más destacadas.

La elección de dicho eje como vía de abordaje de una serie de obras destacadas de la literatura española en lengua castellana de la segunda mitad del siglo XX ofrece la ventaja de permitir analizar de forma conjunta las aportaciones de escritores como Juan Marsé, Antonio Rabinad o José Agustín, Juan y Luis Goytisolo sin por ello caer en lecturas generalistas o negarles sus propias particularidades. Más concretamente: todos los autores escogidos como objeto de este estudio fueron (y son) huérfanos (de padre o de madre), y todos están relacionados, de una forma u otra, con el marco de la ciudad de Barcelona. Todos ellos, además, han tenido una marcada tendencia a construir su obra literaria a partir de elementos autobiográficos; elementos que, aunque no siempre haya sido enfatizado suficientemente, acostumbran a incluir su orfandad como pieza de toque fundamental. Finalmente, por distintos motivos (en algunos casos, directamente vinculados con su condición de huérfanos, como se verá), todos usaron como lengua vehicular para su escritura el castellano, y no el catalán.

Ello no significa, claro está, que los derroteros creativos de todos ellos hayan seguido sendas equiparables. Por poner sólo un ejemplo de distancia importante entre dos de los escritores escogidos, Marsé por un lado y el autor de la *Carajicomedia* por otro: “Ni Cela ni Delibes ni Marsé destacaron nunca por el cultivo del ensayo ni por la elaboración de *teoría*. Es precisamente con Juan Goytisolo donde encontramos la fractura posmoderna en lo que respecta al juicio crítico sobre la calidad de una obra” (Carrión, 2009: 43).

En realidad, existen amplias divergencias de modulación entre las voces de los cinco escritores que hemos definido como objeto de estudio a partir de un determinado punto de vista y a través de un determinado enfoque; incluso dentro del subgrupo de los tres hermanos. Por ello, veamos de qué manera esos itinerarios nos exigen para una comprensión realmente completa de su evolución retrotraernos al punto de partida común que es la vivencia de una orfandad sobrevenida en Barcelona y su transmutación en material literario y, de modo inverso, cómo a partir del dato biográfico compartido pueden decantarse elaboraciones sintéticas tan distintas como pueden ser *Palabras para Julia* y *Si te dicen que caí*, por poner tan sólo dos ejemplos. Por motivos de espacio, centraremos este artículo en los casos de Antonio Rabinad y Juan Marsé, y dejaremos para un segundo artículo el estudio del caso específico de los tres hermanos Goytisolo.

Rabinad, hijo adoptivo del lenguaje

Al ser entrevistado, en 2001, Antonio Rabinad afirmaba: “Hubo un momento en que mi padre era el idioma, de alguna manera; la identificación llegó a ser total”. Sobre Rabinad ha escrito Jordi Gracia (1998):

De Antonio Rabinad (1927) empiezan a saberse algunas cosas convenientes. Que no es sólo el hombre que los títulos de tantas películas de Vicente Aranda dan como guionista; ni es tampoco a secas el primer director y fundador de la editorial Difusora Internacional, estrechamente relacionada con Seix Barral; ni es únicamente el hombre que en Barcelona puede localizar el libro de viejo más raro en el plazo más breve. Ahora empieza a saberse que antes que todo es, Antonio Rabinad es el autor de una serie de extraordinarias novelas sobre la guerra civil española y sobre su posguerra. (...) Delata también, sin embargo, la sensibilidad literaria de quien redactó, fuera de toda tradición, en 1967, un libro tan hermoso como *El niño asombrado*, relato de infancia atravesado por el asesinato de su padre y la experiencia infantil de la guerra.

Toda la infancia de Antonio Rabinad está recogida en su obra autobiográfica *El niño asombrado*. Ésta fue escrita en 1967 y forma parte del ciclo comenzado en 1949 con *Los contactos furtivos*, continuado con *A veces, a esta hora* (1965), y que finalizado posteriormente con *Marco en el sueño* (1969), *Memento mori* (1989) y *El hombre indigno* (1989). En esta última obra, no sólo describe la guerra desde el punto de vista de un niño en proceso de pérdida de la inocencia, sino que también expone los sentimientos experimentados a raíz de la muerte de su padre y de su hermana, así como lo que supuso su ausencia sobrevenida; narra el descubrimiento del amor y del sexo y el cambio que significaron en su vida los años de la guerra civil. La guerra trajo la muerte del progenitor y la orfandad.

Si analizamos las correcciones y anotaciones manuscritas realizadas por Rabinad sobre los primeros borradores a máquina de *El hombre indigno*, hallamos un revelador contraste entre el carácter anecdótico y de detalle de las modificaciones que acompañan a la mayor parte del texto y el breve fragmento en el que se habla de un padre, *del padre*. La redacción del texto mecanoscrito es la siguiente:

Pequeño y solapado, mosen Planas había pasado los tres años de guerra (se decía) escondido en el hueco de un lavadero, y su cara lampiña, inmaterial, sus manos fofas y exprimidas, recordaban la colada. Luego de anunciar la buena nueva de su empleo, el mosen le había echado una mano sobre el hombro para advertirle que no hablara allí nunca de su padre. ¿Mi padre?, preguntó sorprendido, como si de pronto descubriera su existencia: nunca pienso en él. Y era verdad. ¿Por qué habría tenido que hablar de él? ¿Y qué importancia tenía que hablase? Enigmáticamente, mosen Planas, tras apretar su hombro puntiagudo, le susurró que aquella era una casa “muy católica”.

Pues bien: este fragmento aparece envuelto en minuciosas anotaciones (con apretada caligrafía entre las líneas, y en la parte inferior y a los lados) que contienen, a su vez, también tachaduras y reescrituras, mostrando un trabajo incansable de reformulación, una voluntad de perfección casi enfermiza y, en cualquier caso, una preocupación evidente y muy particular que no hace sino señalar la relevancia que el autor concede al tema que en ese fragmento, de forma breve pero llena de significado, se trata.

Puede decirse que, en la obra de Rabinad, la madre representa inicialmente el polo familiar de protección y atenciones. Así, leemos, en *El niño asombrado* que, mientras estaba enfermo y se veía obligado a permanecer en casa, “oía a mi madre en la cocina preparándose alguna tisana, y me sabía a salvo, bajo el cuidado maternal” (Rabinad, 1987:17). Por esta razón la madre tiene una importancia relativa grande en la prosa del autor y la encarnación de la seguridad al amparo de la relación materno-filial. Sin embargo, es la desaparición del padre la que viene a romper los esquemas del niño y a otorgarle un papel central. El autor ve cómo su padre es obligado a ir con la policía -“por el centro de la calle, mi padre avanza hacia el coche” (*ibid.*:68)- y, desde ese día, nunca le volverá a ver. En la obra de Rabinad, las imágenes de hombres que se suben a un camión para no regresar se producen y reproducen más allá de la experiencia concreta narrada en clave autobiográfica; por ejemplo, cuando Tomás Valero, padre del protagonista, se sube a un camión que ha de llevarle al frente o, lo que finalmente será lo mismo, hacia la muerte. Si bien es evidente que la historia no refleja exactamente la situación vivida, la unión amenazadora de guerra, vehículo y desaparición resulta inquietante. Cabe destacar, además, un elemento que trataremos de abordar con más detenimiento al analizar la obra de Marsé: el doloroso rechazo de la representación heroica del ser que muere y la tendencia a describirlo en clave grotesca.

Otra de las obras en las que aparece de forma directa el momento de la muerte del padre es *El hombre indigno*. En ella, el tono es otro, más frío, desligado; el tiempo, efectivamente, ha pasado para el yo narrativo de Rabinad. Si en *El niño asombrado* el narrador sufre al describir cómo los policías se llevan a su padre, en *El hombre indigno* leemos simplemente: “Mi padre espera demasiado. Lo asesinan el 20 de agosto. Lo que deba pasar, ha pasado ya” (Rabinad, 2000:59). El doble espacio que en el texto acompaña a este fragmento y el radical cambio de tema que se produce a continuación subrayan esta actitud que parece querer materializar la superación definitiva del trauma infantil.

Un tema especialmente interesante en relación con los escritores que elaboran como material literario su orfandad biográfica es el de los grados de conciencia de su condición de huérfanos, o autoconciencia, en las diferentes etapas de sus vidas. En el caso de Rabinad, autor que ha trabajado narrativamente con el tema de forma señalada, confiesa que, durante su infancia, no se dio exactamente cuenta de lo que verdaderamente ocurría a su alrededor; sin embargo, sí percibía claramente el caos, particularmente la libertad de poder actuar sin limitaciones y de poder desplazarse sin trabas. No es de extrañar, pues, que literariamente haya hablado de la guerra como “dislocación del universo”.

Cuando está rodeado de gente, cosa habitual en una circunstancia de fallecimiento, él sólo piensa que es muy tarde y se le cierran los ojos. Sin embargo, es ese caldo de cultivo de guerra y muerte lo que más tarde lo llevará a escribir novelas autobiográficas: sólo con el paso del tiempo será capaz de darse cuenta, objetivamente, de lo que realmente ha ocurrido: “De repente, se ha producido un vacío en la casa. Todo está vacío, desfondado” (2000:77). Aunque la ausencia de su padre no le obliga a dejar atrás su forma de vida, sí le impide continuarla de igual forma: la muerte marca una frontera, un antes y un después. Su madre, la antigua protectora -la que preservó la dignidad del hogar y la familia en medio del clima generalizado de miseria y de renuncia moral-, se convierte en una de aquellas mujeres siempre vestidas de negro, en la que llora constantemente: “Yo, mirando a mi madre, sentí nuevamente la molestia, la incomodidad física que me producía ver mojados sus ojos” (*ibid.*:112).

Pero el destino le reservaba todavía otra muerte cercana, la de su hermana pequeña Teresina. Sin embargo, en lugar de sentirlo y de recordar, indirectamente, a su padre, lo que piensa es que “era hermoso morir, y yo, en las guerras del barrio, siempre había querido que me matasen” (*ibid.*:126). En lugar de conocer la muerte que le ha marcado, y odiarla, parece idealizarla. El hecho de jugar a soldados y de querer tener una muerte heroica no es más que la respuesta a lo que ve en su vida, o un reflejo de los acontecimientos. Se podría

pensar que, antes de la defunción de Teresina, Rabinad no había *vivido* ninguna muerte; “porque, ¿cómo ligar a ella la ausencia de mi padre?” (*ibid.*:127). Así, para el autor, la muerte no era más que un simulacro. La visión inocente y despreocupada, lúdica, del niño de nueve años se decanta y se transforma con los años en la del Rabinad adulto mediante el proceso de ordenación y racionalización del mundo que es el proceso de la escritura.

En realidad, esta construcción del yo maduro es una especie de reacción a la fractura del yo que va asociada a la orfandad derivada del asesinato del progenitor. No es casual que en algunos de sus escritos trate el tema de la carencia de nombre, que ante los otros le convertía en un ser inexistente, una especie de bastardo. La pérdida del padre se transforma también en la pérdida de un apellido, de un nombre, hecho que le convierte ante el mundo en un ser diferente, cuasi ilegítimo.

Antonio Rabinad no tiene, pues, padre. Y esa figura de gran trascendencia pasa a ser sustituida por un consejero de orden místico: Dios. “Dios se hizo una persona para mí, invisible pero de una intensa realidad; yo hacía tratos con él, le insultaba, le suplicaba” (*ibid.*:135). En el último capítulo de *El niño asombrado*, Rabinad reflexiona, desde el presente en el que se inserta el texto, el libro, sobre lo que ha sucedido a lo largo de su vida, marcada por dos muertes muy cercanas; y ante semejante experiencia, lo único que puede hacer es pedirle explicaciones a Dios: un Dios que ha ido personalizando a lo largo de los años, de las conversaciones, de los insultos y las súplicas. Es en ese momento cuando se da cuenta de lo excepcional de una vida como la suya y de por qué escribe, y del significado de hacerlo de forma autobiográfica. El niño Rabinad, el adolescente Rabinad, “comía muerte y dormía muerte” (*idem*); años después, ya en la madurez, la muerte de su padre siguió siendo un vacío irrellenable, una amputación que, de vez en cuando, aún le dolía. Por ello, tuvo que componerse un nuevo universo para poder asumir esa muerte. Y lo hizo de la forma más literaria posible: adueñándose del lenguaje o, más bien, transformándolo de alguna manera, en un padre; lo hizo, pues, escribiendo.

Marsé: la dignificación de la memoria

“Recuperar la memoria de lo no vivido, pero que determinó el mundo de la infancia y juventud del escritor, y narrar historias de una época que conocieron sólo por los relatos de los viejos, es una preocupación que comparten con Marsé numerosos novelistas mucho más jóvenes (Kunz, 2009c: 48)

“Mujeres engañadas. Hijos muertos. Maridos que nunca volverán a casa. Putas sin piernas y sin alma. Esto es lo que hay, señor” (Marsé, 2001:29). En efecto: éste (“Ya sabe usted, familias rotas, cuentas pendientes, etcétera”) es el paisaje que encontramos en *Rabos de lagartija* y en *Si te dicen que caí*; el paisaje formado por las distintas formas y grados de orfandad que, como frutos de la guerra, encontramos en las reelaboraciones que de la dura posguerra española nos ofrece Juan Marsé.

El niño nacido el 8 de enero de 1933 con el nombre de Juan Faneca Roca, cuya madre muere en el parto y cuyo padre biológico lo entrega en adopción al matrimonio Marsé, sin que él descubra la verdad sobre su origen hasta años más tarde, es el mismo individuo que, demostrando elaborada conciencia sobre la naturaleza de su yo y de su dedicación, escribe en novela ganadora del Premio de la Crítica y del Nacional de Narrativa:

Sin papá en casa, el piojo este no será nadie, dice David.

Te equivocas de medio a medio, hermano. Lo que hará que este piojo se convierta a su debido tiempo en un artista será precisamente la ausencia de papá: se pasará la vida imaginándolo [1].

El personaje principal de *Rabos de lagartija*, David Bartra, aparece, desde el principio de la novela, sin padre; al acabar la obra, ha perdido también a su madre. Conocemos, fugazmente, que tuvo un hermano mayor que murió precisamente durante un bombardeo franquista en el transcurso de la guerra. Su hermano pequeño -el narrador-, cuyo parto provoca la muerte de Rosa Bartra, no llegará a conocer a ninguno de sus progenitores. Existe un detalle adicional que resulta imprescindible comentar: el narrador elabora su discurso desde la perspectiva de aquél que se encuentra en el interior del vientre materno. Esta característica de la novela, además de ser un juego literario, se encuentra cargada (como parece sugerir la abundante repetición del término como “placenta” a lo largo de toda la novela, aplicados a elementos como la memoria) de un fuerte simbolismo, que además de estar relacionado con la figura materna en sí, incorpora las connotaciones propias que la vida fetal tiene de seguridad y refugio frente a la hostilidad del mundo exterior, poblado por la muerte. La reivindicación de ese estado original seguro y confortable, que además supone la unión casi total con la persona posteriormente perdida y añorada, presenta puntos de contacto evidentes con la recuperación literaria que tanto Rabinad como, por ejemplo, Juan Goytisolo hacen de la infancia: en todos esos casos hallamos una cierta idea de “paraíso perdido”, así como un esfuerzo constante por reconstruir esa situación ideal previa al advenimiento de la circunstancia trágica en sus vidas.

En realidad, el libro es un constante lamento uterino por esa distancia infranqueable, un esfuerzo incansable por recomponer la figura materna, por resucitarla a través de la ficción y la memoria del hermano mayor, y recuperarla, así, en parte:

El grávido perfil de su cara y de su cuerpo, su postura reflexiva y tristonca, vista a contraluz en esta cocina oscura y estrecha como un túnel, es la imagen más viva y preferida que guardo de la pobreza cotidiana y puntual a la que ella debió enfrentarse, la imagen más cabal y persistente entre todas las que he ido remedando y reconstruyendo en la memoria [2].

O, de forma más explícita aún, siempre refiriéndose a Rosa:

Mientras se afana frotando la pelambre del perro con una toalla, en la mirada con la que envuelve a mi hermano hay esa ternura que el destino no quiso que me alcanzara a mí, pero en mi sueño sí percibo la pequeña mariposa de luz que aletea en su voz [3].

Se trata, una vez más, de la búsqueda mental obsesiva de quien nos ha dejado huérfano, de la presencia constante del fantasma, de la vida dedicada a la reconstrucción mediante la imaginación (y/o la literatura) del ser ausente; ese ser (o mejor, el vacío dejado por él y el consiguiente desarraigo) que el mismo Marsé nos presenta, de forma explícita, como motor y fuente del arte y de la vocación artística. En este sentido, la vocación fotográfica de David una vez muerta la madre, su pasión por el fotoperiodismo trágicamente truncada, puede ser entendida como una manifestación más de esa tendencia: la exploración de una sensibilidad especial, potenciada por las circunstancias particulares vividas en la infancia y, muy especialmente, por las sucesivas desapariciones familiares, a través de herramientas estéticas; o, en otras palabras, la búsqueda canalizada a través del arte o la creación. En el caso de los reportajes fotográficos que llevaron al personaje a la muerte violenta existe, además, otro factor fundamental a tener en cuenta: la voluntad testimonial, el empeño en fijar los instantes y rescatarlos del olvido, el ansia de memoria, que, como iremos viendo, es uno de los ejes más importantes del proyecto literario y de los personajes de las obras de Juan Marsé.

Los hermanos Bartra son, pues, el primer ejemplo que presentamos de esos huérfanos literarios, trasposición al plano de la ficción, quizás, de una parte de los sentimientos intuidos por el autor a través de su experiencia personal. Sin embargo, las páginas de *Si te dicen que caí* están igualmente repletas de huérfanos evidentes: Sarnita, cuyo padre aparece un día ahorcado en la portería del campo de fútbol del Europa; las herfanitas de la Casa de Familia (“Ja. Una pobre huérfana sin padre ni madre, una murciana boba que cada día se la tiene que sacar cien veces a un inválido para que mee” (Marsé, 1982:43), y tantos otros niños cuyos padres desaparecen de casa, por un tiempo o para siempre, como el Víctor Bartra de *Rabos de lagartija*:

-¿Tú tampoco tienes padres?- dijo Java.

-Como todas las de la Casa- algo irritada Juanita, escupiendo las palabras-. Los nacionales lo fusilaron, por si te interesa, pero se lo tenía merecido.

Por otro lado, no es casualidad que la protagonista de *Ronda del Guinardó*, junto a un inspector de policía, sea una huérfana (Rosita) que, además, acarrea el trauma de una violación; como tampoco lo es que el primer capítulo, por poner sólo un ejemplo, transcurra íntegramente en el marco de la Casa de Familia, ambiente que ya conocíamos a través de múltiples pasajes de *Si te dicen que caí* y que es el emblema de la orfandad institucionalizada en el seno del régimen represor y asesino. Finalmente, es interesante subrayar el hecho de que la mayoría de los huérfanos de Marsé provienen, además, de familias migrantes (murcianos, malagueños...), lo cual incrementa, sin duda, su condición de desarraigados.

Una vez expuestos algunos de los casos evidentes de huérfanos novelescos en la obra de Marsé, debemos abordar otro aspecto, que encontramos fundamentalmente en *Si te dicen que caí*: nos referimos a un elemento vago, fantasmal y, a la vez, tan persistente que llega a adquirir la categoría de personaje, casi de protagonista: nos referimos al luto omnipresente. Ese tinte en la ropa trasciende en la obra su carácter anecdótico o material para constituirse plenamente en un símbolo, en emblema que representa la orfandad de esa media España derrotada, de esa Barcelona humillada por la guerra (“la ciudad cautiva”, la llamó Marsé [4]) que se ve hundida en la desesperanza. Se trata de un negro que en el fondo representa la orfandad moral de una sociedad entera, más allá de distinciones entre vencedores y vencidos -pues hasta el dominante señorito Conrado perdió a su padre el día en que unos agentes anarquistas lo asesinaron al borde de una cuneta a causa de una denuncia-, de cantidades ingentes de personas obligadas a presenciar los crímenes más atroces, y en cuyas mentes han quedado gravadas para siempre las imágenes de la muerte humana, con frecuencia de las personas más próximas y familiares: “Ya no parecía la misma, Sarnita, dijo: teñida de rubio, tan flaca, tan triste y con sus cicatrices, con su tío en la cárcel y los nervios destrozados por aquel extraño medio y aquellas pesadillas de sangre que no la dejaban dormir” (Marsé, 1982:121). El contenido profundo de esa orfandad espiritual, de esa derrota moral tan absoluta, tan extendida, podría sintetizarse quizá mediante el siguiente fragmento: “¿Todavía no has entendido que mamá ha vivido tantas desgracias, ha sufrido tanto y ha visto

cosas tan espantosas por culpa de la guerra, que ya nada puede afectarla? ¿Que por dentro ya no siente nada?” (Marsé, 2001:41).

En realidad, en *Si te dicen que caí* (novela publicada en 1977 que presenta un rememoración de los primeros años de la década de los cuarenta realizada desde el presente del texto), los ausentes tienen tanta importancia como los actores materiales y presentes de la trama; en pocas ocasiones los muertos (o desaparecidos) han tenido tanto peso en las existencias de los vivos. Es el caso, por ejemplo, de los maquis, miembros en algunos casos de las familias retratadas, que viven al margen, ausentes para sus hijos, luchando por una causa perdida. Las páginas del libro están plagadas de referencias a aquéllos que ya no están, y que sin embargo parecen haber dejado un rastro imborrable en la realidad, una huella como una herida dolorosa: “Todo el mundo busca a alguien, ahora -decía Sarnita-, fijaos bien: noticias de algún pariente desaparecido, o escondido, o muerto. Siempre veréis a alguien que llorando busca a alguien” (1982:63); “Mirad los diarios, leed esos anuncios pidiendo noticias de hijos y maridos desaparecidos” (*ibid.*:64).

No olvidemos que si estamos comentando con cierto detenimiento la figura del luto es porque nos parece una cristalización relevante de la orfandad fruto de la guerra; en ese sentido, las viudas tienen una presencia repetida en la novela: “Puñeta, piensa Java, otra que me hará sudar, cruzando por su mente la idea de que podría ser no una meuca como las otras, sino de aquellas viudas de guerra que la miseria y el hambre de los hijos pequeños lanzaba cada día a la calle” (*ibid.*:21); o, en otra dimensión: “Y en el recuerdo una pizarra escolar y *vete rojo* escrito con tiza, un pueblo con giralda y negras viudas de guerra” (*ibid.*:55). También está la viuda Galán, con la que trata Java. La misma Rosa Bartra es descrita así por una de sus vecinas: “Una mujer sola que se las apaña ella sola, Rufina. Una de tantas, hoy en día” (2001:24). En cualquier caso, la viudez y el luto se dan la mano, en el universo narrativo de Marsé, con la orfandad y la infancia amputada.

Hablando del luto como símbolo de la muerte social y la orfandad, no podemos dejar de comentar brevemente el elevado contenido simbólico que se esconde tras una figura recurrente en *Rabos de lagartija*: el barranco, situado cerca de una de las salidas de la casa de los Bartra, por donde huyó y desapareció el padre. De hecho, resulta significativo que se hable de esa puerta como “puerta de la noche, el umbral del abismo y del olvido, el desagüe de un pasado criminal” (*ibid.*:60). Dicho barranco, cauce seco en el que parecen resonar aún los ecos del murmullo de la época en que el agua corría por donde ahora sólo corretean las lagartijas, y cuyas paredes, pobladas de vegetación desenraizada y podrida, se caen trozos. El desmoronamiento del barranco puede ser leído, pues, como el reflejo de un mundo que se derrumba, que existe sólo a través del recuerdo de lo que fue y anclado en la ausencia de lo que se marchó, pero que, a pesar de todo, sigue estando presente; un universo que parece esperar la llegada de un nuevo curso de agua torrencial que se lleve toda la basura acumulada. Para la comprensión de la presencia insistente del barranco, puede ser útil el siguiente fragmento:

Mi hermano David esgrime temerariamente la memoria de otros como propia, y esa memoria punzante y vicaria, legado de papá y de un abuelo difunto que nunca hemos conocido, contiene las aguas fangosas y violentas de otro tiempo, las aguas que socavaron el lecho del barranco.

Por otro lado, el halo de la “bomba atómica” que recorre las páginas de la novela podría ser visto como el estandarte de una nueva era de destrucción que hace temblar todo lo conocido, la cristalización de ese sentimiento de caos y hostilidad irracional a menudo relacionada con la experiencia infantil de la orfandad. La importancia simbólica de ese elemento queda reforzada por su presencia en otras obras del autor, como *Ronda del Guinardó* y algún relato.

Los niños con más personalidad, los personajes más redondos de las novelas de Marsé, acostumbran a crear mediante una fantasía desbordante personajes míticos y heroicos, muy influidos por la cultura cinematográfica hollywoodiense que comparten, e idealizado; un personaje que vendría a sustituir al personaje de carne y hueso al que no han podido conocer, o al que no recuerdan más que vagamente. La (re)construcción mítica del familiar perdido es muy clara en *Rabos de lagartija*, donde David lucha contra los hechos para otorgar a la imagen que se ha fabricado de su padre rasgos de dignidad y de valentía. Pero no sólo en *Rabos de lagartija*. De hecho, hay quien se ha referido al “típico héroe derrotado (a menudo convertido, incluso, en un simple criminal, pero héroe en fin)”, para dar a entender que se trata de un recurso habitual en la narrativa del autor de *Últimas tardes con Teresa*; y ha añadido, refiriéndose a la novela de 2000: “aquí no es sino un fantasma patético, un ex-piloto alcohólico, un padre cuya hazaña es hacerse una herida en el culo con una botella” (Dés, 2000).

En *Si te dicen que caí*, el hermano de Java es recubierto por los amigos que se reúnen en las cercanías de la trapería con un aura de misterio fascinante. Tanto aquí como en el caso del padre Bartra, al mito se le une otro componente: la imagen del fantasma. En *Rabos de lagartija*, éste toma la forma de apariciones que tienen lugar siempre en el barranco, la importancia del cual ya hemos comentado, y con las cuales el protagonista conversa, en una actitud que parece suponer una cierta voluntad de superación de los propios fantasmas. En otras novelas, por ejemplo, se tratará de chicos que creen cruzarse con un marinero surgido de la niebla y que parece identificarse con un hermano desconocido. En cierta forma, la figura del fantasma podría tener relación, dentro del mundo narrativo del autor de *Canciones de amor en Lolita's Club*, con los

espectros familiares a los que tuvo que enfrentarse en una noche de pesadilla Juan Goytisolo, según cuenta en *Coto vedado*.

No obstante, el mito acostumbra a derrumbarse (como las paredes del barranco): el héroe soñado no es más que un ser humano. Y no sólo eso, sino que también es un cobarde que no se atreve a salir de su escondite (en una trapería), o un borracho cuya huida, tantas veces reconstruida mentalmente por el hijo, es ridícula y decepcionante. Por ese motivo, el fantasma de Víctor Bartra se pasea sucio y miserable, agarrándose con un pañuelo un corte sangrante hecho con un casco de botella rota en la nalga, definitivamente derrotado y humillado.

Si te dicen que caí es una novela protagonizada por una panda de chiquillos de entre los cuales sólo unos cuantos han perdido realmente a un familiar cercano. No obstante, como decíamos con anterioridad, como miembros más protegidos de una sociedad destrozada, todos sin excepción son de algún modo huérfanos, huérfanos a causa de la guerra, huérfanos que, huyendo de la indefensión ante un entorno hostil, acuden al grupo de amigos, al callejeo, a una existencia de niño que intentarán preservar a toda costa y que morirá con el final de la novela, hundiéndose también, junto a ella, las paredes que habían construido para evitar tener que enfrentarse a la realidad.

Y una vez más, ¿cuál es el elemento compensador fundamental de la orfandad espiritual de estos niños? La imaginación, la fabulación, el cuento; el mundo cinematográfico del Roxy o el Delicias, pero sobre todo, la “aventis”: esas “aventuras” irreales de los kabileños son la materialización del impulso incontrolable de los personajes de las novelas de Marsé de huir de la sordidez de la realidad de las familias cercenadas a través del aislamiento y la creación de un mundo propio, cerrado y alternativo. Las “aventis” son una manifestación más de esa visión mítica adquirida como salvación frente a la visión desesperada y miserable que sugieren las condiciones de vida; son la cristalización del *leit motiv* de este estudio: la literatura como vía de escape frente a una situación de orfandad o como reconciliación con ese sentimiento. Así pues, mito, “aventis” y literatura - tanto la lectura como, sobre todo, por la creación literaria, representada por el propio Marsé (así como por el resto de escritores que hemos seleccionado) y, en el plano ficcional, por el segundo hijo de Rosa Bartra, que significativamente lleva el mismo nombre (Víctor) que el padre huido, causa primera de su orfandad- son las principales vías de escape, compensación y sublimación del sentimiento que nos ocupa.

Pero aún hay otros personajes que nos interesan en nuestro estudio de la orfandad, ya en un sentido lato, y que hasta ahora habíamos dejado de lado: por ejemplo, ese grupo de adultos que se resisten a asumir la derrota de la guerra y que son, a menudo, unos huérfanos de la Historia, puesto que han perdido todo referente ideológico o moral, todo proyecto de futuro y toda esperanza de victoria, y corren el riesgo de ser relegados al olvido más absoluto. Un pasaje de *Rabos de lagartija* reproduce el siguiente diálogo entre Rosa Bartra y el inspector de policía:

Las víctimas, sabe usted, ya sean animales o personas, se instalan en la memoria y acaban siendo un incordio...

El chico olvidará -dice poniendo ahora una mayor convicción a sus palabras-. Es ley de vida [5].

Reaccionando contra esta opinión generalizada, Marsé se rebela. Ante semejante destino, el Marsé huérfano, solidario con los derrotados y desahuciados, decide a través de su posición privilegiada de artista rescatar a estos personajes condenados, salvarlos de ese hueco que él conoce; y lo hace a través de la literatura, entendida ahora, básicamente, como memoria. Una memoria dinámica, en absoluto polvorienta, que en cierta manera se opone a la opinión de Víctor Bartra -“La memoria es un cementerio, hijo, dice el fugitivo con la voz lúgubre” (2001:134)-, en la medida en que otorga vida, anima a los personajes olvidados por el transcurso de la historia más que acercarse a ellos con una actitud arqueológica.

Pero sobre todo, se trata de una memoria que se convierte en una forma de ensoñación que permite una reconciliación para las personas que han sido separadas por las circunstancias (por ejemplo, el hijo que no ha vuelto a ver su padre, o el niño al que una bomba dejó sin madre). Puesto que “el verbo golpea imprevisible y airado y se impone veraz y urgente, testimonial y único, por ser la resonancia cabal de un tiempo que ya para siempre será un refugio imaginario para los dos” (*ibid.*:111).

Notas

[1] Marsé, Juan (2001): *Rabos de lagartija*. Lumen, Barcelona, pág. 29.

[2] *Ibid.*, pág. 170.

[3] *Ibid.*, pág. 14.

[4] *Ibid.*, pág. 148.

[5] *Ibid.*, pág. 215.

Bibliografía

Carrión, Jorge, “Teoríafofia. Hipótesis sobre la literatura española estrictamente contemporánea”, *Quimera. Revista de literatura*, 2009, nº 313.

Dés, Mihály, “Juan Marsé. De *story-teller* a estilista”, *Lateral. Revista de cultura*, 2000, nº 66.

Goytisolo, Juan (1999): *Coto vedado*. Alianza, Madrid.

Gracia, Jordi, “Introducción a ‘En lo oscuro’”, *Boletín de Estudios Biográficos*, 1998, nº 3.

Kunz, Marco, “Una década de novelas españolas: 2000-2009”, *Quimera. Revista de literatura*, 2009, nº 313.

Marsé, Juan (1982): *Si te dicen que caí*. Bruguera, Barcelona.

— (1984) *Ronda del Guinardó*. Plaza&Janés, Barcelona.

— (2001) *Rabos de lagartija*. Lumen, Barcelona.

Rabinad, Antonio (1987): *El niño asombrado*. Lumen, Barcelona.

— “En lo oscuro”, *Boletín de Estudios Biográficos*, 1998, nº 3.

— (2000) *El hombre indigno. Una vida de posguerra*. Alba, Barcelona.

© Sergio Colina Martín 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid



2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

