

Ma. Carmen Porrúa (ed.) *Dialectos de la memoria: tiempo, escritura e historia en la literatura española contemporánea*. Buenos Aires, Biblos, 2011.

### **Juan Marsé y Antonio Muñoz Molina: sobre el pasado y el presente, la realidad y la invención\***

Mirtha Laura Rigoni

En el comienzo de la novela *La cuarentena* de Juan Goytisolo, el narrador menciona los elementos que constituyen el entramado del texto literario: sucesos vividos, acontecimientos ajenos, lecturas, fantasías e imágenes, reunidos en virtud de “un *ars combinatoria* de cruces, correspondencias, asociaciones de la memoria” (Goytisolo, 1991: 9). Esta puesta en relieve del texto como tejido de citas y referencias remite, por cierto, a algunos postulados teóricos de Roland Barthes (1987), pero también encuentra su correlato en el entorno que rodea las novelas y los cuentos publicados en España en las últimas décadas. Me refiero, más precisamente, a los paratextos y los metatextos que con frecuencia insisten en develar cuánto hay de autobiográfico en esas obras de ficción, cómo se conjugan en su construcción la imaginación y la memoria y qué referencias intertextuales o intratextuales presentes podría no advertir el lector. Así, tanto las reseñas bibliográficas, las entrevistas, las contratapas y las solapas de libros, como algunas producciones de los mismos autores (diarios, conferencias, artículos, notas aclaratorias en las novelas), suelen aludir a la procedencia de algunos hilos que constituyen el entramado de sus obras literarias.

“Para casi todos los escritores, la memoria es el punto de partida de la fantasía, el trampolín que dispara la imaginación”, señala Mario Vargas Llosa (1990: 24). Por su parte, Juan Marsé afirma:

[...] porque imaginación y memoria, para el escritor, son dos palabras que van siempre entrelazadas, y a menudo resulta difícil separarlas. Ciertamente un escritor no es nada sin imaginación, pero tampoco sin memoria, sea ésta personal o colectiva, esté proyectada en la novela histórica de fecha más remota, o en la literatura de ficción científica más futurista y fantástica. No hay literatura sin memoria.<sup>1</sup>

Y Antonio Muñoz Molina se refiere en un ensayo a los límites difusos entre ambos territorios:

Ni la memoria se limita a recordar ni la imaginación inventa siempre. Incluso puede decirse que ninguna de las dos, miradas más de cerca, son instrumentos muy útiles o de una razonable

---

\* Este artículo es la ampliación un trabajo que escribí anteriormente: “Refugios en tiempos de desamparo: sobre el valor de la imaginación en los relatos de Juan Marsé y de Antonio Muñoz Molina”, en P. Civil, F. Crémoux, eds., *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, París, julio de 2007, Nuevos caminos del hispanismo*, Madrid, Iberoamericana, 2010.

<sup>1</sup> Discurso de Juan Marsé en la ceremonia de entrega del Premio Cervantes, 23 de abril de 2009. Los estudios del campo de la psicología se expresan en el mismo sentido, asociando la imaginación y la memoria, como se observa en un texto clásico: “La imaginación es una forma de elaboración del pensamiento que ordena, enlaza y coordina en múltiples combinaciones los elementos preexistentes del capital cognoscitivo personal evocados por la memoria, para dar forma a cosas nuevas y a concepciones originales cada vez más perfectas, hasta culminar en las creaciones geniales de la invención y de la inspiración” (Betta, 1977).

precisión en las tareas que oficialmente les corresponden. No es sólo que la mayor parte de las cosas se nos olviden, que vivamos en medio de una permanente destrucción de imágenes, de cataclismos tan abrumadores y silenciosos como el hundimiento de un iceberg. Es que tampoco las imágenes que mejor conservamos o que más lealmente vienen a nosotros son nada de fiar, si las examinamos con un poco de perspicacia o de recelo. Creyendo recordar, honradamente decididos a ello, con mucha frecuencia estamos inventando, o recordando recuerdos, y no hechos reales [...].<sup>2</sup>

Según Muñoz Molina, en la tarea de construir personajes literarios y tramas novelescas, el escritor echa mano de elementos diversos: las lecturas y las películas que dejaron cierta huella, las historias escuchadas, así como la memoria personal de sucesos vividos, quizá parcialmente olvidados, y la imaginación que coexiste o se superpone con aquélla.<sup>3</sup>

Es evidente la relevancia que cobra la memoria personal en los relatos ficcionales que habilitan la homologación de la figura del narrador y la del autor, o los que sugieren una lectura en clave autobiográfica, así como en algunos de aquellos que se podrían inscribir en lo que se ha dado en llamar autoficción. Me refiero, por ejemplo, a algunas novelas, cuentos y otros textos difíciles de categorizar de Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité, Juan Marsé, Jorge Semprún, Juan José Millás, Javier Marías, Enrique Vila-Matas, Antonio Muñoz Molina y Javier Cercas, entre otros.

En el caso de los relatos de Juan Marsé y de Antonio Muñoz Molina, encontramos algunos puntos en común respecto de cómo se hace presente lo autobiográfico. El mundo representado en ellos, a menudo a través de la evocación por parte de un narrador personaje, protagonista o no, es por lo general el pasado reciente: en el primer caso, muchas historias transcurren en las dos décadas posteriores a la guerra civil española y en el segundo, durante los últimos años del franquismo –fines de los años 60 a mediados de los 70–. Las épocas representadas con mayor frecuencia corresponden a la etapa de la adolescencia y primera juventud de los mismos autores, período vital especialmente significativo en lo que atañe a la formación de la personalidad y a la sensibilidad ante lo que sucede en el entorno. Ambos han escrito también relatos cuya acción se ubica en los últimos años del siglo XX o los primeros del XXI –a veces coinciden en éstos el tiempo del enunciado y el de la enunciación–, pero casi siempre aparecen personajes que soportan la carga del recuerdo de la guerra civil o de la posguerra y el franquismo.

Joan Oleza (1995) sostiene que, a partir de mediados de los años 80, algunos escritores españoles se decidieron a contar su experiencia generacional en sus novelas. Pero en Muñoz Molina y en Marsé hay quizás algo más que eso.<sup>4</sup> El primero afirmó en una conferencia, refiriéndose a sus lecturas y formación como escritor, que “fue Juan Marsé quien me hizo descubrir que lo real podía ser la materia de una novela”<sup>5</sup> y en otra ocasión señaló: “[...] lo que me ocurre es que queriendo escribir novelas cada vez se

---

<sup>2</sup> “Memoria y ficción”, conferencia leída en el ciclo sobre la memoria organizado en 1995 por el profesor José María Ruiz Vargas (Muñoz Molina, 1998: 179-180).

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, “El argumento y la historia”, “El personaje y su modelo y “La invención de un pasado” (Muñoz Molina, 1998).

<sup>4</sup> En el caso de Marsé, nos ocuparemos sobre todo de sus novelas a partir de la década de 1980.

<sup>5</sup> En “La invención de un pasado” (Muñoz Molina, 1998: 207).

me interpone más imperiosamente el flujo de la memoria personal”,<sup>6</sup> el segundo dijo en una entrevista: “Mi autobiografía está dispersa en todos mis libros, a veces muy disfrazada”.<sup>7</sup>

Así, es frecuente en estos relatos que los protagonistas de las historias evocadas sean niños, adolescentes o jóvenes que tienen experiencias similares a las que tuvieron los escritores en esos años. Hay, además, otros personajes adultos que recuerdan o bien se esfuerzan por olvidar circunstancias que habrían tenido lugar durante la guerra o como consecuencia de ella.<sup>8</sup>

Los espacios novelescos se corresponden, casi siempre, con lugares reales en los que residieron o que frecuentaron los mismos escritores: en Marsé, el barrio de Gracia, del Carmelo, el Guinardó y los alrededores del parque Güell en Barcelona; en Muñoz Molina, la ciudad de Mágina, transfiguración literaria de Úbeda, y en menor medida Madrid y Nueva York.<sup>9</sup> Se recrea así en cada caso una cartografía determinada, un territorio por donde suelen circular los personajes cuya presencia en ocasiones no se limita a un solo texto.<sup>10</sup>

Oleza (2008) observa la paradoja de que, luego de haber sido declarada la muerte del autor o negados los atributos que se le atribuyeron en la modernidad, retorne la figura del demiurgo a esta sociedad globalizada de la información donde han surgido las escrituras colaborativas y las posiciones intercambiables (de autor, lector, crítico) que se observan en Internet. Una de las maneras en que esto se manifiesta es con la pretensión autorial de representar –a la manera de Balzac– toda una época o un universo social, como por ejemplo el de Mágina de Muñoz Molina.

De lo dicho hasta aquí concluimos que la memoria personal (con su cuota de olvido y de invención) se presenta como parte esencial en la construcción de estas ficciones, las que además son autorreferenciales ya que los narradores personajes, a partir de la evocación del pasado, construyen historias en las que incluso a veces otros personajes –en narraciones segundas o relatos enmarcados generalmente breves, referidos de manera directa o indirecta– también rememoran antiguas experiencias vividas.

---

<sup>6</sup> En “Memoria y ficción” (véase nota 2), p. 189.

<sup>7</sup> Entrevista realizada por Julia Otero, disponible en [http://www.geocities.com/julia\\_otero/eps/eps36.html](http://www.geocities.com/julia_otero/eps/eps36.html) (fecha de acceso: marzo de 2008).

<sup>8</sup> Sobre los personajes de Muñoz Molina, véase Rigoni (2004).

<sup>9</sup> Otros espacios representados en la narrativa de uno u otro son las ciudades de Lisboa, San Sebastián, Vigo, Chicago, Buenos Aires, Marrakech... La lista continúa, pero es común que sólo la acción de un cuento, o de parte de una sola novela transcurra en estos sitios.

<sup>10</sup> Más modestamente que en Benito Pérez Galdós pero de manera análoga, circulan los personajes por estas historias. En Marsé, además, se repite la referencia a un mismo grupo etario y social: los niños y los adolescentes de la posguerra, hijos de militantes de las izquierdas con padres alcohólicos, presos, muertos o desaparecidos, recorriendo los barrios pobres a espaldas de los mayores, quienes están demasiado enfrascados en su propio fracaso. Casi siempre la infancia y la adolescencia se representan a partir de la evocación de un adulto, al igual que en las novelas de Muñoz Molina. En estas últimas, la circulación de personajes secundarios sólo es advertida por un lector muy atento, y los protagonistas –que en diversos relatos reconstruyen su pasado– tienen características muy similares entre sí: son hombres que buscaron una profesión que les permitiera irse de Mágina, no quieren volver a esa ciudad, pero sin embargo suelen regresar, tuvieron una niñez y una juventud solitarias en esa ciudad de provincia marcada por el atraso de la etapa franquista y, al evocar lo vivido, recuperan de sus mayores las voces acalladas por la dictadura, muchas veces en la forma de relatos sobre la guerra que éstos les habrían contado. Un par de ejemplos: el protagonista de *El jinete polaco* y el de *El viento de la luna* parecen la misma persona en distintas etapas de su vida; de manera similar pero más explícita, Juan Marés –el protagonista adulto de *El amante bilingüe*– aparece como un muchacho en “Historia de detectives” y en “El fantasma del cine Roxy”.

Como complemento de la puesta en escena de las operaciones de la memoria, estos relatos también se vuelven sobre sí mismos al insistir en la construcción de mundos imaginarios por parte de los personajes, quienes se asoman a otras vidas muy diferentes de las suyas. Lo hacen a través de los libros, la radio, la televisión, los tebeos, el cine, la música y algunas narraciones orales en los relatos de Muñoz Molina, y de las novelas de quiosco, las *aventis*, los tebeos, el cine y los juegos en los de Marsé. Por eso, un tema recurrente es el de la imaginación como sustituto de la realidad, como vía de escape o resguardo del individuo inmerso en un medio opresivo o violento.

### **Relatos orales: la mirada y la voz**

*De noche, en las esquinas iluminadas nos reuníamos en corros para escuchar y contar historias de aparecidos y de típicos, igual que los niños de la Barcelona de posguerra se contaban aquellas aventis que constituyen la médula inagotable de las novelas de Juan Marsé.*

Antonio Muñoz Molina, "La voz y el estilo"<sup>11</sup>

Las *aventis* de las novelas de Marsé suelen ser el resultado de la fabulación colectiva de los chicos de la posguerra. Álvaro Fernández (2002) se refiere a éstas como

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 trascendente para avanzar la acción cuando realizan cuestionamientos, preguntas, objeciones (27).

En "Historia de detectives", el narrador Mingo Roca recuerda la época remota en la que él y otros niños jugaban a ser investigadores siguiendo el modelo de los tebeos, las películas de espías y los policiales negros norteamericanos, se metían en un auto abandonado en un descampado o se lanzaban a perseguir a la gente que transitaba por el barrio.

Se plantea en el comienzo una hipérbole sobre el alcance de la imaginación de los chicos, que en Marsé siempre se privilegia. Y el narrador reconoce que el más dotado para construir historias era el mayor del grupo, "el jefe", Juanito Marés (nótese el anagrama del nombre del escritor). El muchacho era de Barcelona y sabía hablar catalán, tenía una capacidad especial para adivinar el dolor de las personas, y además era "un poco contorsionista y ventrílocuo" (38). Se trata de una figura proteica que, por sus habilidades para inventar criaturas (se dobla de tal manera que parece una araña, por ejemplo), emitir voces diversas, imaginar y dar forma a historias atrapantes, nos remite a la figura del novelista. Tras enviar a sus compañeros de juegos a perseguir a una mujer que pasaba por allí, Juanito Marés los alentaba a sacar conclusiones inteligentes:

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, esforzaos

---

<sup>11</sup> En "La realidad de la ficción", *Pura alegría*, 54.

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... (40)<sup>12</sup>

Él escuchaba las versiones que proponían los demás, pero su mirada siempre iba más allá, y se valía de los datos concretos del entorno para inventar historias que, si bien resultaban bastante verosímiles, probablemente no tenían un correlato con la realidad:

Analizaba todos los datos, los confrontaba, requería ciertos detalles en apariencia banales, y, finalmente, después de rechazar nuestra sugerencia, imponía su criterio mediante deducciones generalmente convincentes sobre causa y efecto, otorgando al comportamiento de los sospechosos, por enigmático que fuese, una motivación que nosotros no habíamos previsto, casi siempre amarga y desoladora. (37)

Así como de alguna manera estos relatos colectivos constituyen una forma de resistencia a la cultura oficial,<sup>13</sup> la imaginación de los niños pobres de la posguerra se resiste a la dura realidad generando a veces un halo de grandeza alrededor de seres marginales, en ocasiones republicanos derrotados que han estado presos o exiliados, y que viven empobrecidos. En *Un día volveré*, cuando el tío de uno de los niños sale de prisión y vuelve al barrio, el narrador, quien de nuevo es un adulto que recuerda su infancia, se refiere al contraste entre el hombre de apariencia común y corriente y el personaje de sus historias:

Por cierto, no era el tipo extraordinario que habíamos imaginado, no era tan fornido ni tan pistonudo como Néstor lo había descrito en las viejas aventis o como la medrosa memoria del barrio lo había deformado [...]. (49)

Los chicos tienen “engatillada la imaginación, alta la mira” (98) y suponen que el hombre ha regresado para ponerse en contacto con sus viejos compañeros de lucha clandestina, para llevar a cabo un ajuste de cuentas y por amor a su cuñada, aunque nada de eso es verdad. En realidad, él es uno de los tantos derrotados de los relatos de Marsé en quienes conviven la miseria y algún destello de grandeza, pero no responde en absoluto a la imagen forjada por la fabulación infantil, que pretende ver al menos un ganador en medio de tanto fracaso.

---

<sup>12</sup> Las páginas de novelas y cuentos citados corresponden a las ediciones indicadas al final del trabajo.

<sup>13</sup> “El lenguaje oficial había suplantado al lenguaje real. En la calle y en los papeles las palabras vivían bajo sospecha, muchas cosas parecían no tener nombre, porque nadie jamás se atrevía a nombrarlas, otras se habían vuelto decididamente equívocas y apenas podía uno reconocerlas. Las palabras acudían medrosas, emboscadas, traicionando el sentido al que se debían. Afectadas por el expolio y el descrédito, sometidas a la censura y al escarmiento, o destinadas a la impostura, de pronto perdían su referente, enmascaraban su verdadero sentido y cambiaban de significado. Entre las pomposas palabras que entonces nos caían desde los balcones y despachos oficiales, desde el cuartel y desde el púlpito, entre esas palabras fraudulentas y las palabras que la gente intercambiaba en la calle, en el trabajo y en casa [...], había un abismo” (Marsé, 2009).

Y cada día a la misma hora, poco antes de oscurecer, a través de nuestro propio aliento emborronando el cristal como si incluso entonces, hacia el 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 [...] y cruzaba la calle en diagonal viniendo hacia nosotros. (380)

La deformación de la figura que aquí se opera resulta grotesca y a la vez trágica, quizá porque tampoco en la España de la posguerra es posible la tragedia pura, sino sólo el esperpento.<sup>14</sup> Esta suerte de tributo a Valle Inclán es más evidente en la caracterización del protagonista de *El amante bilingüe*, quien emprende desde identidades falsas la reconquista de su ex esposa –defensora acérrima de la lengua y la cultura catalanas–, con su rostro efectivamente desfigurado (y no deformado a través de los cristales o la mirada de otros personajes). Una esperpentización similar se observa en algunos personajes de *Rabos de lagartija*, como el fantasma del padre del protagonista, que se reúne a veces con él para conversar mientras sangra profusamente por una herida en el trasero.<sup>15</sup>

Tal como ocurre en esa historia, todos son perdedores en *Un día volveré*. Jan, el protagonista, muere acribillado a balazos cuando en medio de un atentado en contra de un viejo amigo suyo, él hace un gesto como si quisiera sacar un revólver cuando sólo va a tomar un pañuelo. Probablemente, busca la muerte porque en realidad no ha vuelto a vengarse de nadie, sino tan solo a ajustar cuentas consigo mismo. Y también son perdedores quienes al concluir la guerra parecían haber ganado, como Luis Klein, un hombre adinerado pero destruido física, mental y moralmente. La sensación de fracaso se extiende al narrador adulto que recuerda lo ocurrido años atrás:

[...] 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... (393-394)

La imagen del pistolero empuñando su arma y la del cristal empañado que condiciona la mirada nos recuerda la del catalejo hecho con un cuaderno, a través del cual los niños de “El fantasma del cine Roxy” ven aproximarse hacia ellos a Vargas, quien debido a una leve cojera y visto de esta forma, parece el héroe de un *western* que se aproxima cabalgando. Él es otro perdedor de la guerra –en este caso un soldado analfabeto, un “charnego” venido del sur de España que no habla catalán– que será visto como un héroe por los niños con quienes, en cierta medida, se identifican tanto el personaje que narra parte de la historia como el autor mismo.

Cuando en este cuento el director de la película le objeta al guionista (alter ego del autor) la secuencia donde se usaría el “plano-catalejo” para mostrar a Vargas acercarse a la librería de Susana, éste

---

<sup>14</sup> Ramón del Valle Inclán sostenía en los años veinte que en España la tragedia era imposible; con esa afirmación justificaba la creación del esperpento (véanse por ejemplo los dichos de Max Estrella en las escenas undécima y duodécima de *Luces de bohemia*).

<sup>15</sup> “Sangras mucho, dice David. Se te va a infectar.

” Tonterías. La sangre derramada por la patria no se infecta jamás, es inmune a cualquier microbio, porque ya está podrida y bien podrida [...] Vaya papelón el mío, con el culo al aire y sangrando como un gorrino. Yo pensaba entregarlo todo por la patria, todo menos el trasero...” (*Rabos de lagartija*, 78).

responde indignado: “Entonces ya puedes tirar toda la secuencia a la papelera [...]. ¿No te das cuenta de que esas imágenes y su ritmo nacen de la mirada de un niño, y que sin ese niño no expresan nada?” (71).

En esta defensa de un punto de vista particular notamos la alusión metaliteraria –en Marsé la mirada de los niños es fundamental–, que también se observa en las referencias a la memoria y al olvido, a la imaginación que se conjuga con la realidad en la construcción de relatos, así como en la valoración positiva de cierta clase de individuos por parte de los personajes que urden historias.

Es cierto que los perdedores de la guerra no suelen ser héroes en Marsé; en sus novelas y cuentos abundan los seres marginales que se desenvuelven en un ambiente más o menos sórdido, tratando de sobrevivir a las profundas cicatrices de la guerra. Pero hay muchas veces una mirada que proyecta los deseos colectivos en alguna de estas figuras y la engrandece desmedidamente, y un narrador adulto que al evocar el pasado reconoce la exageración y la fantasía en la apreciación, pero no quita del todo el valor atribuido a aquel individuo, generalmente basándose en atributos que no son los que exaltaba la imaginación infantil o popular.

Justamente ocurre esto en *El embrujo de Shangai*, donde el narrador refiere que en su niñez se contaban historias diversas sobre un hombre llamado Forcat, un exiliado republicano que repentinamente retornó al barrio luego de mucho tiempo. Por supuesto, aquí también, las que privilegiaban los niños eran aquellas que destacaban su idealismo y valentía:

Tenía partidarios y detractores a partes iguales, unos opinaban que era un hombre culto y educado que luchó por sus ideales, un honrado anarquista [...] y otros decían que no era otra cosa que un delincuente, un atracador de bancos que probablemente había traicionado a sus antiguos camaradas [...]. Puestos a imaginarlo, los Chacón y yo preferíamos al hombre de acción, el que se jugaba la piel con el revólver en la mano y siempre en compañía del Kim, espalda contra espalda, protegiéndose el uno al otro... (19-20)

De nuevo la imaginación infantil, alimentada sobre todo por el cine de Hollywood, tiende a construir una figura que no se corresponde con el hombre real. A los ojos de los chicos, este individuo resulta aun más admirable por su habilidad de contar fascinantes historias que, a la manera de las que narraba Juanito Marés, mezclan personajes de ficción con individuos conocidos por el auditorio.

Durante las largas tardes de convalecencia de Susana, una adolescente enferma, Forcat refiere para ella y su joven amigo una historia presentada como verdadera, con el padre de la chica, Kim, como protagonista e inspirada en las películas de espionaje, de aventuras y en los policiales negros. A través de la técnica narrativa, se produce una imitación de los recursos propios del cine: fragmentación, primeros planos y cambios de perspectiva; más que oyentes del relato, Susana y su amigo Daniel se sienten espectadores de una historia narrada en presente, como si los hechos estuvieran ocurriendo ante ellos en la pantalla de un cine. A causa de la guerra, los jóvenes de esta novela han perdido a sus padres y las madres siguen adelante como pueden. Las tardes en casa de Susana, que podrían haber sido sumamente tediosas y tristes, se transfiguran mientras dura la ilusión del relato del visitante, cuyo

valor como recurso para olvidar sus penas aparece incluso explicitado en una reflexión atribuida a Kim en la misma historia enmarcada:

[...] desde el otro lado del mundo, lo que él nos quiere decir es sencillamente que no hay que dejarse llevar por el desaliento, la mala suerte o la enfermedad, y ni siquiera por el humo negro de esta chimenea. La vida resulta a veces una carga pesada, y es bueno que uno se engañe un poco a sí mismo, que cultive secretamente alguna ilusión... (154)

Cuando se revela que todo es una mentira y que en realidad el padre de Susana ha abandonado a su familia, se produce una profunda decepción en la chica y se echa por tierra la imagen construida en torno a Forcat. No obstante, el fabulador no resulta ser un hombre despreciable porque demuestra que, por amor a la madre de Susana, es capaz de un acto de abnegación hacia el final de la historia.

Otro personaje sumamente hábil para contar historias es el protagonista de *El amante bilingüe*, Juan Marés, que ya había aparecido en relatos anteriores. Aquí es un hombre de cincuenta y dos años que no centra su historia en la evocación, aunque en un momento menciona los sueños de su infancia en un pasaje que vuelve a evidenciar lo metaliterario, además de los elementos autobiográficos en las ficciones de Marsé:

Hace muchos años, cuando era un muchacho solitario y se sentaba con su antifaz negro en las esquinas soleadas del barrio a vender tebeos y novelas de segunda mano, Marés soñaba que de mayor escribiría un libro maravilloso que empezaría así: hace muchos años, cuando era un muchacho solitario y me sentaba con mi antifaz negro en las esquinas soleadas del barrio a vender tebeos y novelas de segunda mano, soñaba que un día escribiría un libro maravilloso que empezaría así... (21)

Siguiendo un plan para volver a conquistar desde otra identidad a su exesposa, este hombre cuyo rostro resultó desfigurado por una explosión se disfraza y asume distintos papeles, entre ellos el del andaluz Juan Faneca,<sup>16</sup> y la visita fingiendo ser un amigo de la infancia de Marés. Luego se aloja en una pensión donde espera ansiosamente el llamado de la mujer; allí comienza a describir las imágenes de las películas de televisión para Carmen, la joven nieta ciega de la dueña. Luego del reencuentro con su exmujer y su inmediata decepción, vuelve a contarle a aquella muchacha una película, la interpreta, comenta los móviles de las acciones de los personajes y trata de adivinar el significado no dicho de sus gestos y actitudes. El relato aquí produce también la fascinación, el embrujo, en quien sólo tiene la posibilidad de escuchar ya que no ve, y sirve para ambos personajes como vía de escape de la dura realidad:

---

<sup>16</sup> Nótese la similitud con *Fonseca*, apellido del autor antes de tomar el de sus padres adoptivos.

Trastornado, indocumentado, acharnegado y feliz, se quedaría allí iluminando el corazón solitario de una ciega, descifrando para ella y para sí mismo un mundo de luces y sombras más amable que éste. (218)

Pero no siempre en Marsé las historias inventadas por los personajes son amables o resultan un bálsamo. Aunque este trabajo se concentra sobre todo en los relatos posteriores a 1980, vale la pena hacer referencia a ese texto tan particular que es *Si te dicen que caí*, publicado en 1973. Allí hay aventis que el narrador califica como “furiosas”, ya que tanto éstas como la realidad se encuentran atravesadas por la violencia, la miseria y la desesperanza.

¿Qué puñeta tienen esas mentiras de Sarnita que en su boca se hacen más verdaderas que la verdad verdadera? ¿Qué decir de esos cuentos de miedo que hacen reír a los mayores, y de esas historias del malo que empieza a volverse bueno y del bueno que acaba siendo malo? ¿Acaso no se podría decir lo mismo de todo el mundo en el barrio, camarada, acaso usted mismo no empezó siendo un revolucionario de los luceros y no está ahora de criado y recadero y apechugando por conveniencia, acaso no se han rendido todos a la evidencia menos esos insensatos de los maquis? (300-301)

Las mejores aventis eran las de Java –dice el narrador evocando los años 40– y el motivo es que introducía en las aventuras inventadas personajes reales que todos conocían, incluso a sí mismo y a los oyentes, lo que causaba emoción en el auditorio. También incorporaba escenarios urbanos reales, sucesos mencionados por los periódicos y rumores que circulaban por el barrio sobre detenidos, 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. (39)

Hace poco, al recibir un premio, Marsé se refirió al punto de vista infantil como un hallazgo cuando buscaba el tono adecuado para hablar de la posguerra, seguramente aludiendo a la escritura de *Si te dicen que caí*:

Hace casi cuarenta años, trabajando en una novela donde se abrían muchas puertas a la memoria personal y a sus espejos deformantes, tuve que parar porque no daba con el tono en el que debía ser contada la historia. Había que escoger la voz, o mejor dicho, las diversas voces que tramaban la historia. Y no encontré la solución hasta que recordé el juego de las aventis infantiles, y, sobre todo, hasta que vinieron en mi ayuda estos versos de Antonio Machado:

En los labios niños  
las canciones llevan  
confusa la historia  
y clara la pena.<sup>17</sup>

Resulta elocuente la referencia al poema “Los cantos de los niños” (donde también los pequeños “juegan” y “vierten [...] sus almas que sueñan”): los chicos en las historias de Marsé esconden el dolor detrás de sus juegos; para ellos es confusa la Historia –aquí la mayúscula es más adecuada– pero son claras las consecuencias en su entorno inmediato. Las aventis que construyen dan cuenta de esto precisamente.

En *Rabos de lagartija*, los relatos que mezclan invención y verdad tampoco se despegan de la dura realidad de la posguerra. David Bartra, el protagonista, un personaje que ya aparecía en “Historia de detectives”, siente que las habladurías sobre su padre fugitivo tienen como marco la conciencia colectiva de haber sufrido una derrota. Asimismo, él ha escuchado hablar de la violencia ejercida por la policía sobre los detenidos, incluso la del inspector Galván, y no soporta la idea de que éste se haya llevado a su perro enfermo para sacrificarlo, por eso cuenta una historia inventada con el fin de vengarse de la participación de aquél en la muerte del perro y alejarlo de su madre. Es justamente ella quien había dicho que “las víctimas [...], ya sean animales o personas, se instalan en la memoria” (215). Así, sin saberlo, anticipaba cuál sería el impulso generador de la mentira de su hijo adolescente. En otro nivel, además, la frase de la madre puede leerse de manera metatextual: la narrativa de Marsé, construida a partir de la memoria de las víctimas de la guerra. Paradójicamente, en ésta hay escasas alusiones a la contienda y a la dictadura que siguió: el testimonio se manifiesta indirectamente, con frecuencia dando cuenta de la frondosa imaginación de quienes necesitan evadirse de lo que les toca vivir, o bien incorporan las experiencias reales como referente de sus ficciones en un intento de manipular de alguna manera lo que en realidad se les escapa de las manos.

En las novelas de Muñoz Molina, también hay personajes que fascinan a su auditorio narrando historias. La acción de *Carlota Fainberg* comienza en un aeropuerto de Estados Unidos, donde un profesor español de Literatura está esperando la partida de un vuelo que se ha demorado. Ése es el momento propicio para una narración oral, un “territorio cómplice” (66), según señala el protagonista, quien se siente tan atrapado por el relato de un compatriota que acaba de conocer que buscará un cierre para su final abierto una vez que llegue al destino de su viaje. La primera impresión que aquél tiene de este individuo es que se trata de una persona vulgar, inoportuna; le choca su “ruda franqueza española” (17) y de hecho trata de deshacerse de él. Pero más allá de que le molestan su manera de expresarse y sus actitudes, la historia –que el profesor refiere tal como la recuerda y comenta a lo largo de más de la mitad de la *nouvelle*– le despierta tal interés que luego, en Buenos Aires (ciudad donde aquélla transcurría) busca un hotel “que reconocía como si ya hubiera estado en él, porque la descripción que había escuchado era de una perfecta accuracy” (143). La misteriosa historia continúa allí de manera sorprendente y el protagonista reconoce al final que siente deseos de reencontrarse con aquel español inoportuno para contarle algunas cosas que ha descubierto.

---

<sup>17</sup> Marsé, 2009.

Viajes y relatos orales van de la mano también en *Sefarad*.

A veces, en el curso de un viaje, se escuchan y se cuentan historias de viajes. Parece que al partir el recuerdo de viajes anteriores se vuelve más vivo, y también que uno escucha y agradece más las historias que le cuentan, paréntesis de valiosas palabras en el interior del otro paréntesis temporal del viaje. (39)

Esta novela de Muñoz Molina, cuyo tema principal es la persecución de los judíos en Europa desde su expulsión de España en el siglo XV hasta el avance del nazismo y el exterminio en campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial, está compuesta por historias independientes que, en algunos casos, se encuentran o coinciden en algún punto. El capítulo al que pertenece la cita anterior se titula “Copenhague” y comienza como una reflexión sobre los encuentros casuales en los viajes y la comunicación en ellos, sobre relatos que se cuentan a otros o se ocultan, sobre la transformación que se opera en el viajante oyente (a través de las experiencias vividas, de las historias escuchadas y de las lecturas):

Pero al viajar siento que no peso, que me vuelvo invisible, que no soy nadie y puedo ser cualquiera [...] dejo atrás lo que soy, y me aturde y me excita el gran espacio en blanco en el que se convierte mi vida, sobre el que parece que van a imprimirse con más brillo y más nitidez las sensaciones, los lugares, las caras de la gente, las historias que escuche. (41)

La imagen de la vida como espacio en blanco donde se escriben las novelas da pie a la narración de historias vinculadas con viajes (a veces en la forma de alusiones muy breves). Algunas tienen como temas el amor, se inician en los trenes –espacios propicios para el encuentro casual– y tiempo después son contadas por uno de sus protagonistas a alguna persona, a veces en otro viaje; otras se refieren al exilio, a huidas en trenes o a traslados a campos de exterminio.

Son numerosos los personajes, muchos de ellos figuras de existencia real como Francisco Ayala, Franz Kafka, Primo Levi y Evgenia Ginzburg. En ocasiones, se presenta la narración oral como forma de abstraerse de un entorno hostil, e incluso de disfrutar a pesar de todo:

En el campo de Ravensbrück Margarete Buber-Neumann y su amiga del alma Milena Jesenska se hicieron ese juramento. Milena le contaba el amor que había vivido con un hombre muerto hacía veinte años, Franz Kafka, y también le contaba las historias que él escribía, y de las que Margarete no había tenido noticia hasta entonces, y por eso las disfrutaría aún más, como los cuentos antiguos que nadie ha escrito y sin embargo reviven íntegros y poderosos en cuanto alguien los cuenta en voz alta [...]. (50)

“Doquiera que el hombre va lleva consigo su novela”, se dice más de una vez citando a Galdós y aludiendo también, como ocurre en *Fortunata y Jacinta*, a la posibilidad de asomarse a las historias

reales como a una ficción.<sup>18</sup> Aquí la expresión se aplica a la mayor parte de las figuras mencionadas, quienes llevan consigo los relatos que a veces narran en sus viajes o en encuentros con amigos o desconocidos (como hace en la cena en Copenhague Camille Pedersen-Safra, la mujer judía cuya historia sobre la huida a París es la más extensa y se refiere hacia el final del capítulo); estos atrapan poderosamente la atención de los oyentes como las aventuras hábilmente urdidas por tantos personajes de Marsé.

Pero en la novela se sugiere que muchas veces esto no sucede pues las historias se callan, no se transmiten a nadie, sobre todo en la actualidad, cuando de diferentes formas se propicia el aislamiento entre las personas. Con cierta nostalgia se comparan los viajes del presente con los de antaño:

Los trenes de ahora, que no nos obligan a sentarnos frente a desconocidos, no favorecen los relatos de viajes. Fantasmas callados, con los auriculares tapándoles los oídos, con los ojos fijos en el vídeo de una película americana. (44)

Pero yo, algunas veces, mirando a algunos viajeros que no hablan con nadie, que permanecen callados y herméticos junto a mí en su butaca del avión o beben su copa en la cafetería del tren o miran fijamente el monitor donde transcurre una película, me pregunto qué historias sabrán y no cuentan, qué novelas lleva cada uno consigo [...]. (70)

A pesar de que la indiferencia es hoy lo habitual, aquí y allá continúan reproduciéndose historias que permiten a quien las escucha ingresar de alguna manera en otro tiempo y en otra vida. Así, leemos en un capítulo posterior:

En Tánger, en la oficina oscura de una tienda de tejidos, o en un restaurante de Madrid, o en la cafetería de un tren, un hombre le cuenta a otro fragmentos de la novela de su vida y las horas del relato y de la conversación parece que contienen más tiempo del que cabe en las horas comunes: alguien habla, alguien escucha, y para cada uno de los dos la cara y la voz del otro cobran la familiaridad de lo que se conoce desde siempre. (141)

---

<sup>18</sup> En el capítulo III de la primera parte de *Fortunata y Jacinta*, Juanito conoce a Fortunata cuando se dirige a visitar a Plácido Estupiñá, anciano servidor y amigo de su familia que se encuentra enfermo. El narrador señala que “si Juanito Santa Cruz no hubiera hecho aquella visita, esta historia no se habría escrito. Se hubiera escrito otra, eso sí, porque por do quiera que el hombre vaya lleva consigo su novela; pero ésta no” (Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra, 1994, t. I, p. 181). Son frecuentes en el texto las alusiones a las experiencias humanas como episodios novelescos: se dice por ejemplo que Estupiñá no leía libros, que su biblioteca “era la sociedad y sus textos, las palabras calentitas de los vivos” (185), y más adelante Juanito cuenta a su esposa Jacinta –en el tren, durante el viaje de bodas– su aventura con Fortunata a la manera de un relato de ficción (“Érase una vez... un caballero anciano muy parecido a una cotorra y llamado Estupiñá, el cual cayó enfermo y... cosa natural, sus amigos fueron a verle... y uno de estos amigos, al subir la escalera de piedra, encontró una mujer que se estaba comiendo un huevo crudo...”; parte I, cap. V, p. 204).

## Las otras vidas

*El cine propició y redobló mi natural tendencia a la hipnosis ante cualquier género de fabulación.*

Juan Marsé (2009)

Muchos relatos de Muñoz Molina, como *Sefarad*, introducen el tema del azar: en el capítulo mencionado anteriormente, el viaje da lugar a un encuentro que probablemente no se produciría si no se viajara; pero también callar o hablar, contar o no contar son senderos posibles que se bifurcan con rumbos diferentes. Se trata de vivir una u otra vida (una u otra novela, como en *Fortunata y Jacinta*, donde se dice que si uno de los protagonistas no hubiera hecho algo, otra novela se habría escrito, no ésta). En la vida real, una posibilidad indefectiblemente anula a la otra, pero esto no sucede en el terreno de la imaginación.<sup>19</sup>

Muñoz Molina, al igual que Galdós o Borges –y como mucho antes Cervantes–, insiste en el tema de las otras vidas de un individuo. Se trata en el caso del escritor jienense de las trayectorias imaginadas a partir del contacto con el cine y las lecturas, por ejemplo, o de aquellas que hubieran podido ser en otro contexto histórico, o bien de las que fueron posibles en algún momento, hasta que se tomó una decisión que hizo que se descartaran varias opciones al elegir sólo una. Incluso algunos personajes suyos piensan en las circunstancias que atraviesan como si se tratara de ficciones, e inventan otras, como ocurre con el narrador de un capítulo de *Sefarad* titulado “Olympia”, un oficinista de una ciudad provinciana –personaje que nos recuerda al protagonista de *El dueño del secreto*–, quien se refiere a su propia existencia como una “novela secreta y trivial” por encima de la cual se destaca “otra novela que yo vivía o que me inventaba para mí mismo, no la novela de mis actos, sino la de las cosas que no me sucedían, la de los viajes que no llegaba a hacer” (238). Ante la oportunidad que se le presenta de viajar a Madrid, piensa en los viajes referidos en los libros, vistos en las películas e inventados mirando mapas o guías turísticas.

---

<sup>19</sup> Para Vargas Llosa (1990: 16), la inconformidad por tener una sola vida es lo que impulsa a escribir y a leer novelas: “Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos –ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros– quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar –tramposamente– ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo”. Desde una posición similar, pero poniendo el acento en lo que es para él una necesidad humana, Javier Marías intentó dar una explicación de por qué seguimos leyendo novelas y apreciándolas: “El hombre –quizá aún más la mujer– tiene necesidad de algunas dosis de ficción, esto es, necesita lo imaginario además de lo acaecido y real. [...] necesita conocer lo posible además de lo cierto, las conjeturas y las hipótesis y los fracasos además de los hechos, lo descartado y lo que pudo ser además de lo que fue. [...] cada trayectoria se compone también de nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos, de lo que una vez dejamos de lado o no elegimos o no alcanzamos, de las numerosas posibilidades que en su mayoría no llegaron a realizarse –todas menos una, a la postre–, de nuestras vacilaciones y nuestras ensoñaciones, de los proyectos frustrados y los anhelos falsos o tibios, de los miedos que nos paralizaron, de lo que abandonamos o nos abandonó a nosotros. [...] Y me atrevo a pensar que es precisamente la ficción la que nos cuenta eso, o mejor dicho, la que nos sirve de recordatorio de esa dimensión que solemos dejar de lado a la hora de relatarnos y explicarnos a nosotros mismos y nuestra vida” (J. Marías, “Lo que no sucede y sucede”, discurso pronunciado en Caracas el 2 de agosto de 1995, durante la ceremonia de entrega del premio Rómulo Gallegos). Cabe señalar también que con frecuencia los narradores reflexivos de las novelas de Marías expresan su perplejidad y hasta su angustia por esas otras vidas que no son vividas, por las opciones que eliminan otras posibilidades.

La existencia imaginaria siempre es mejor y en ella quedan depositados los sueños, las fantasías. En el cuento que lleva justamente el título “Las otras vidas” (en *Nada del otro mundo*, 1988) se sugiere la posibilidad de que algunos personajes efectivamente lleven una vida paralela, secreta, pero esto parece transitorio y se concreta fuera del país de origen, en un sitio exótico.<sup>20</sup>

En las historias de Muñoz Molina, los personajes experimentan situaciones diversas, algunas de las cuales los llevan a evocar su niñez o adolescencia, época en que la imaginación –alimentada por las letras de las canciones, los libros, los tebeos, la radio y el cine– los ayudaba a olvidarse de la chatura de la vida en Mágina durante el franquismo. Manuel, el protagonista de *El jinete polaco*, por ejemplo, recuerda cómo era en otro tiempo y qué quería ser :

[...] torpe, enconado, silencioso, rebelde, escribiendo diarios de furiosa desdicha en cuadernos de apuntes y odiando la ciudad donde vivía y la única clase de vida que había conocido y que legítimamente tenía derecho a esperar en nombre de otras vidas que le fueron anunciadas por las canciones, los libros y las películas, y mucho antes, cuando era niño, por las voces de la radio y los nombres de ciudades que veía en los mapamundis [...]. (9)

[...] no quería ser algo sino alguien, una figura solitaria y novelesca concebida desde la infancia, hecha irresponsablemente de personajes de películas, de aventureros de novelas y de tebeos [...]. (251)

Él imaginaba entonces que protagonizaba una historia junto con la chica de quien estaba enamorado; en la extensa referencia esa fantasía, se advierte el impacto que habían causado en él ciertas narraciones orales referidas a la guerra civil y a la posguerra, y la película *Casablanca*. Se veía a sí mismo como un comandante guerrillero de la sierra de Mágina que estaba al frente de un atentado contra el general Francisco Franco. No tenía compasión por los fascistas hacinados en el patio de un instituto devenido campo de concentración. Una noche de intensa lluvia fue a ver a la mujer de un notorio franquista y le dijo que bastaba una firma suya para que éste saliera libre: se trataba de su adorada compañera de la adolescencia, quien en esta ocasión se le ofreció mientras le aseguraba que su marido, a quien en realidad no amaba, no era un conspirador. Él ordenó telefónicamente que dejaran salir al hombre y le dio a ella un par de pasaportes para cruzar la frontera. La mujer lo besó con gratitud y acaso con amor, quiso decir algo pero él la hizo callar con un gesto y se retiró en su jeep.

Otro personaje, Minaya, de *Beatus Ille*, regresa a Mágina después de mucho tiempo de ausencia. Cuando entra en la casa de su tío, recuerda las impresiones que ésta le causaba cuando era chico y toma conciencia de las deformaciones de su mirada infantil y de su memoria: la vivienda no es tan grande como él creía –recuerda que tanto ese lugar como su mitológico habitante tenían para él en

---

<sup>20</sup> Me refiero a este relato en “Representaciones urbanas en la narrativa de Antonio Muñoz Molina”, en Ma. Carmen Porrúa (1999).

aquel tiempo el tamaño heroico de las aventuras de cine, y que incluso pensaba entonces que la biblioteca tenía las paredes cubiertas por todos los libros del mundo—. <sup>21</sup>

Hemos visto anteriormente que también en Marsé las películas que los chicos ven en el cine influyen en gran medida en la manera de fabular en torno a sí mismos y a otras personas. Pero como se ha observado en reiteradas oportunidades, la influencia cinematográfica en las novelas de Juan Marsé y de Muñoz Molina va más allá. Respecto del primero, Samuel Amell (1989) señala que ésta se manifiesta en la alusión a diversos cines presentes en estas historias, en la constante mención de películas, de actores cuyos rasgos sirven para caracterizar a los personajes y en el uso de diálogos directamente sacados de los guiones cinematográficos. Por su parte, José Carlos Mainer (2002) agrega entre esas influencias “los arranques de muchas de sus novelas, la descripción física de los personajes, la composición de las escenas, el uso de la elipsis y el montaje, la elaboración de ambientes abigarrados [...] y su peculiar sentido de la épica del perdedor”. Jorge Marí (1997) se ocupa particularmente de las novelas *El embrujo de Shangai* y *Beltenebros*, de Marsé y Muñoz Molina respectivamente, y destaca la utilización de la mitología hollywoodense como intertexto, la imitación de recursos de la retórica cinematográfica (incluyendo, además del montaje, ciertos movimientos y ángulos de cámara), la acumulación de referencias, temas y técnicas asociados con el cine y su transformación e imbricación con elementos literarios.

En “Memoria y ficción”, Muñoz Molina asocia la memoria personal con la cinematografía, lo que explica en parte por qué tanto en sus relatos como en los de Juan Marsé, construidos en gran medida a partir de aquélla, está tan presente el cine:

No miramos a nuestro alrededor igual que miraban quienes no conocieron las imágenes veloces del cine. Tampoco recordamos exactamente igual que ellos. De tantos *flashbacks* como hemos visto en las películas, ¿no habremos llegado a ver nuestra vida pasada en escenas de *flashback*? <sup>22</sup>

Justamente por esta mirada compartida que podríamos llamar “cinematográfica”, sus novelas suelen apelar a la competencia iconográfica del lector. <sup>23</sup> En *El invierno en Lisboa* y en *Beltenebros* es evidente que la estética del cine estadounidense funciona como intertexto; así, se introducen por ejemplo motivos recurrentes de las películas que el lector muy probablemente ha visto y se explicita a veces el ámbito de procedencia:

[...] pero de pronto yo había visto, desde arriba, como se ve en las películas, una calle vulgar de San Sebastián en la que un hombre, parado en la acera, levantaba los ojos hacia una ventana, con las manos en los bolsillos, con una pistola [...]. (*El invierno en Lisboa*, 33)

---

<sup>21</sup> Esto nos recuerda la alusión de Juan Marsé (2009) a los “espejos deformantes” de la memoria personal.

<sup>22</sup> Véase nota 2.

<sup>23</sup> Véase también, sobre este tema, Fernández y Rigoni (2001).

Le solté las manos y me aparté de ella. No se movió: fumaba sin quitarse el cigarrillo de los labios, inhalando el humo con los ojos entornados, como las mujeres canallas del cine, imitándolas. (*Beltenebros*, 162)

Estas novelas policiales de Muñoz Molina incorporan ciertas convenciones de los géneros fílmicos en la construcción de algunos personajes, en su manera de actuar y de pensar. En *Beltenebros*, donde la parte culminante de la historia transcurre en el interior de un cine vacío, mientras se proyecta sin sonido una película cuyas escenas tienen que ver con la situación que se desarrolla en ese tramo de la novela, se dice que el nombre de una mujer, Rebeca, suena a falso porque es un nombre de cine. Por otro lado, en *El invierno en Lisboa*, los protagonistas hacen bromas apelando a su recuerdo de escenas cinematográficas clásicas –el territorio cómplice de ambos, que no es familiar al resto de los personajes–; Biralbo, por su parte, quiere ser como los héroes de algunas películas: sin pasado alguno, con una biografía que comienza cuando se inicia la acción. O bien asocia la lluvia torrencial con irse para siempre y dejar a la mujer amada, porque es así como ocurre en los *films*.

Mencionamos anteriormente, a propósito del tema de la narración oral, las técnicas cinematográficas de las que se vale el personaje de Forcat para referir una extensa historia en *El embrujo de Shangai*, título tomado de una producción de Hollywood dirigida por Josef von Sternberg en 1941, *The Shangai Gesture*, con la cual la novela de Marsé establece cierta relación intertextual no muy evidente. Aquí, como en los cuentos “Historia de detectives” y “El fantasma del cine Roxy”, el cine aparece en diferentes niveles del relato.<sup>24</sup>

En el primero, el auto abandonado donde juegan los chicos a que viven otras vidas y son detectives es el ámbito propicio para dar rienda suelta a la imaginación, como también lo es la sala de un cine:

Escrutó [Marés] el parabrisas ciego del Lincoln, ahora impoluto –ya no llovía– como si contemplara una película en la pantalla [...]. Se había replegado en alguna de sus intrépidas aventis interiores, y por un momento me pareció que su furiosa cabeza rapada olía a pólvora. (44-45)

El conocimiento que tienen los muchachos de los policiales negros estadounidenses y la atracción particular que éstos ejercen en ellos se pone de manifiesto en el vocabulario que usan, en ciertos giros en los diálogos, en cómo caracterizan a las personas que persiguen o en cómo se refieren a sí mismos. Pero cabe señalar que no sólo los jóvenes lo hacen, sino también el narrador adulto que evoca aquellos juegos:

Entornó los ojos de gato y puso cara de viejo astuto Barry Fitzgerald ordenando al poli sabueso seguir a la chica en *La Ciudad Desnuda*, añadiendo con la voz ronca:  
–Andando, es toda tuya. (16-17)

---

<sup>24</sup> Como ya se señaló, Jorge Marí (1997) realiza un análisis exhaustivo de los recursos cinematográficos que se ponen en juego en *esta* novela.

–Quise verla mejor y me paré cerca, simulando atarme el cordón del zapato –añadí con la voz nasal, detectivesca. (21)

–No sé –dije encogiéndome de hombros–. No quiero aburrirte, jefe.

–Abúrreme. Es una orden. (35)

Al obeso panadero llamado Oms, los chicos lo han rebautizado como *Charles Lagartón* por su parecido con el actor inglés nacionalizado estadounidense Charles Laughton (1899-1962). Aquí encontramos nuevamente la esperpentización de un personaje, en este caso a través de ciertos rasgos atribuidos al individuo que tienden a animalizarlo. Se dice que Charles Lagartón es un “fati con ojos de rana venosa” (26), que “entornó sus ojitos de cerdo”, y que puso “cara bestial” de capitán Blight con “su asquerosa verruga en la mejilla” (24), esto último en alusión a un *film* de 1935 donde Laughton actuó, *Mutiny on the Bounty*, título traducido como *Motín a bordo* o *Rebelión a bordo*.

El contexto social e histórico está apenas esbozado, pero sabemos que se trata de la posguerra y que los que juegan en los barrios altos son hijos de los derrotados: los padres de los chicos están presos o desaparecidos o son alcohólicos; Daniel probablemente es tuberculoso; al perseguir a la señora Yordi, Mingo pasa por la Delegación de la Falange y ve en la calle a hombres tambaleantes, mal afeitados hurgándose el bolsillo del pantalón, a un “vagabundo que empuja renqueante un cochecito de niño cargado de botellas y trapos viejos, y que tropieza en el bordillo y a punto está de caerse, pobre diablo” (21); por su parte David (quien será protagonista de *Rabos de lagartija*) da cuenta en su informe de un hombre extraño y algo grotesco que tenía aspecto de haber sido educado y rico “o muy amado y feliz, lejos de aquí, en otra barriada y en otra época” (31). El aquí y el ahora de los muchachos es doloroso, por eso “juegan a ser felices” (como dice el epígrafe del cuento, una cita de *Libro del desasosiego*, de Fernando Pessoa) con escasos elementos: el más importante es la imaginación, alimentada en gran medida por las películas que han visto.

A diferencia de lo que ocurre en el cine y en las novelas de enigma, las distintas versiones que aventuran los “detectives” luego de haber perseguido a unos individuos no preceden a una verdad que debería deducir finalmente el “jefe”, es decir que aquí no se llega a resolver el “caso”: por ejemplo, el hombre de aspecto grotesco podía haber sido un homosexual que iba detrás del muchacho, o el marido de la señora Yordi que la espiaba a ella, quizá un republicano perseguido, actor de profesión, o simplemente un borracho. Por eso la devolución de la billetera, que éste había dejado caer, a su supuesta “viuda” bien pudo haber carecido de sentido. El final del cuento no privilegia la lógica del cine sino la de la vida real, donde no todo resulta siempre razonable –más aún en la España de la posguerra, cuando muchas cosas no tenían sentido, según aseguran varios personajes de los relatos de Marsé–.

Gran parte del cuento “El fantasma del cine Roxy” se estructura como un guion de cine desordenado. Se presentan en él varias líneas argumentales (la mayoría pertenece al guion) que a veces apenas se esbozan y quedan trucas, o bien se convierten en historias que se cruzan en algunos puntos y en ocasiones se doblan entre sí. Es posible distinguir las siguientes:

- la conversación del director joven y el guionista maduro sobre las escenas de una película que planean hacer juntos pero que nunca llegará a filmarse, y su discusión a partir de sus ideas opuestas sobre el cine;
- el problema de la contaminación de la ciudad de Barcelona (el sentido de la expresión es literal y también figurado);
- la historia de Vargas, el charnego que llega a Barcelona, y su amor no correspondido por Susana, la dueña de la librería cuyo esposo está desaparecido;
- las escenas del *western* titulado *Shane* (o las alusiones a su rodaje), dirigido por George Stevens y protagonizado por Alan Ladd en 1953, que de alguna manera dobla la historia de Vargas;
- las funciones de cine durante el franquismo y la demolición posterior del Roxy, al que tiraron abajo para construir un banco en su lugar;
- la aventura de Carmela, la empleada del banco, y los fantasmas del cine Roxy;
- las nevadas copiosas en la platea del cine y en el túnel del subterráneo;
- las referencias a los chicos de la posguerra que jugaban en el parque Güell e iban al cine (a través del recuerdo del guionista de su propia infancia, lo que constituye un homenaje al cine estadounidense que se veía en la posguerra en España –un tributo de índole similar al que se realiza en la película italiana *Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore [1988]–).

La presencia del cine se evidencia en diversos niveles textuales: la estructura en secuencias como imitación del guión cinematográfico; el uso de una sintaxis y una puntuación particulares, acordes con ese género; la mención de actores, directores, escenas y personajes de películas; el vocabulario particular, ya que abundan los términos relacionados con la producción cinematográfica y sobre todo con el guion (“corte a...”, “encadena a...”, “plano picado”, “plano medio”, “sobreimpresión”, “travelling”, “voz en off”) y se incorporan neologismos que funcionan como alusiones intertextuales (“casibeso”, “achampañada sonrisa” –del actor Charles Boyer–); el uso de técnicas como el flash back y la elipsis; la presencia de temas del cine norteamericano de los años cuarenta (aquí no se trata del policial, como en “Historia de detectives”, sino del melodrama y de la épica del *western*).

Las otras vidas que encarnan los actores de las películas suponen para algunos personajes del cuento un paréntesis y una abstracción de la rutina cotidiana; para la romántica señorita Carmela, empleada de una institución financiera, la presencia de los fantasmas del cine resulta a veces inquietante e incluso la asusta, pero en ocasiones es fascinante y halagadora:

Hacia el mediodía de una pesada jornada laboral, desde su pequeña mesa escritorio, cautivada y mecida por el hilo musical y por el parloteo pajaril del dinero entre los dedos, la solterona y romántica señorita Carmela, empleada en la sección de Créditos, ve a Clark Gable apoyado en un extremo del mostrador. A la señorita Carmela le tiemblan las rodillas. Con la americana desabrochada, Gable luce un chaleco de fantasía y la famosa sonrisa ladeada y socarrona. No parece un cliente del Banco, sino Rhett Butler en persona disponiéndose a entrar en un salón lleno de hermosas damas y petulantes caballeros del Sur. Gable, mientras se ajusta los guantes,

obsequia a su fiel admiradora con un seductor y taimado fruncido de la frente y luego le guiña el ojo. (59-60)

Para el guionista, el cine de la época de oro de Hollywood también significaba una vía de acceso privilegiada a un mundo más grato. Él afirma recordando su infancia: “Hubo hace mucho tiempo un tipo de cine artificioso con grandes estrellas convencionales, que me gustó con locura” (91). Se refiere a él como “el mejor cine malo del mundo” (55), valioso no por su calidad sino por su capacidad de azucarar la imaginación y servir como sustituto de la realidad sumamente dura de la posguerra.

Entre las escenas que el guionista propone al director, no responden precisamente al tipo de *films* norteamericanos que él recuerda con afecto aquéllas de corte surrealista donde nieva abundantemente en el interior de una sala, mientras los espectadores “distantes solitarios con guantes y bufandas de lana y embutidos en gruesos ceñidos abrigos años 40” (60) miran con suma atención la pantalla; todos ellos están inmóviles, “encogidos, ateridos de frío, sus ojos tristes muy abiertos absorben espectros y quimeras, luces y sombras de otra vida más intensa, más hermosa” (60-61).

En esas escenas, sin embargo, se condensa el sentido de lo que se quiere transmitir: el frío (y todo el malestar de la posguerra) podía quedar entre paréntesis mientras duraba la ilusión del cine, que permitía asomarse a otras vidas mejores. Luego el guionista dirá que “de aquellos años recuerdo sobre todo el frío y el hambre. La nieve y el hambre. El viento y el hambre” (66). Ante la observación del director respecto de que las imágenes deben tener un sentido (lógico), él replica que en la película se trata de la posguerra, sugiriendo el sinsentido de esa época.

Llegado este punto, cabe señalar que en relación con lo analizado, si bien son claras las similitudes entre ambos escritores, hay también una diferencia significativa: en un caso predominan los personajes solitarios; en el otro, su integración en un grupo de pertenencia resulta relevante. Para ilustrar esta afirmación, tendremos en cuenta algunos puntos de contacto con relatos de Manuel Puig.

Es posible afirmar que así como el protagonista de *El jinete polaco* en su adolescencia se asomaba a otras vidas a través de las películas y de ciertas novelas, y rechazaba las limitaciones impuestas durante el franquismo a sus anhelos personales, los niños de algunos cuentos y novelas de Marsé se resisten al desaliento y a la experiencia colectiva de la derrota en la inmediata posguerra de la misma forma. Es interesante observar que en este sentido también existe cierta analogía entre la novelística de ambos y la de Manuel Puig. La fascinación por las películas de la época dorada de Hollywood y la función del imaginario del cine como medio de evasión es evidente en algunas novelas del este escritor, como *La traición de Rita Hayworth*, donde también se incorporan elementos autobiográficos así como ocurre en las de los escritores españoles. En ésta Toto –un niño solitario que vive en el pueblo bonaerense de General Villegas– y otros personajes, igual que los de algunos relatos de Juan Marsé y de Muñoz Molina a los que hemos hecho referencia, asocian a los actores, las actrices y las historias vistas en la pantalla del cine con sus propias vidas y con su entorno.

Por la mención frecuente de figuras del cine y de escenas de películas en la novela del escritor argentino, podríamos señalar que la similitud con las ficciones de Marsé es mayor que con las de Muñoz Molina –donde hay alusiones de este tipo, pero no tan abundantes–. Sin embargo, el protagonista de *La*

*traición de Rita Hayworth* es un chico solitario, retraído y reflexivo, como la mayoría de los protagonistas del escritor jienense. En cuanto a los personajes de Marsé, abundan en cambio los niños y adolescentes que se vinculan entre sí: juegan, conversan, inventan historias, se cuentan aventuras enriquecidas por su frondosa fantasía que el cine aviva aún más.<sup>25</sup> En los relatos de este escritor encontramos narradores que evocan un pasado en el que funcionaban como grupo –y se trataba de un grupo de pertenencia, de contención, de resistencia–; en los de Muñoz Molina, en cambio, generalmente hay personajes narradores ensimismados y callados, que a veces recuerdan una niñez o una adolescencia caracterizadas también por un marcado aislamiento.

Un individuo más bien solitario, introvertido y de una fértil imaginación es el protagonista de *El viento de la luna*, cuyas experiencias son similares a las de la primera adolescencia del protagonista de *El jinete polaco* –es más, tendemos a pensar que se trata del mismo personaje–. Este chico de 13 años se enamora de actrices de películas y de personajes de novelas, y busca a veces parecidos con las mujeres que ha visto personalmente:

Me enamoré este invierno, una noche de domingo, en el gallinero del Ideal Cinema, de una actriz rubia a la que no había visto nunca hasta entonces, Faye Dunaway, rubia y diáfana, delgada, como la gitana que da de mamar cada tarde a su bebé en las Casillas de Cotrina, con un punto asiático en el perfil y en las sienes, en la boca entreabierta, en los ojos rasgados. (171)

Él lee a Julio Verne, Arthur Conan Doyle, Emilio Salgari, H. G. Wells, además de manuales de astronomía y relatos de viajes de la biblioteca pública, y considera que “cada libro es la última cámara sucesiva, la más segura y honda, en el interior de mi refugio. Un libro es una madriguera para no ser visto y una isla desierta en la que encontrarse a salvo y también un vehículo de huida” (166).

La acción principal de esta novela transcurre durante unos pocos días de julio de 1969, cuando el adolescente sigue con avidez la llegada del Apolo XI a la Luna a través de las revistas, la radio y la televisión, lo que funciona en la novela como una persistente metáfora de su deseo de huir, de separarse de su entorno (“Quisieras tener un traje acolchado y grueso de astronauta”; 242) y, a la vez, como la antítesis del atraso de la vida en una provincia de la España franquista, donde este chico y muchos otros no cuentan siquiera con agua corriente en sus hogares, y parecen tener como destino seguro el trabajo de la tierra y una vida no muy diferente de las de sus antepasados remotos.

Las sensaciones que le provoca el contacto con lo que lo rodea se superponen con las impresiones que producen en él las noticias y comentarios sobre el viaje espacial:

[...] los olores habituales, el olor del estiércol en la cuadra, el del grano almacenado, el olor a trabajo y fatiga con que mi padre y mi abuelo vuelven del campo al final del día. Los astronautas esperan el momento de la ignición de los motores de la tercera fase. [...] Durante los cinco minutos que dure la explosión el peso de sus cuerpos, ahora tan liviano, multiplicará por cuatro

---

<sup>25</sup> Claro que hay excepciones; también hallamos jóvenes más bien solitarios en Marsé, como el protagonista de *Rabos de lagartija*, David, que no se relaciona con sus pares pero dialoga con su hermano en gestación.

el que tenía en la Tierra. Imagina que pesaras de pronto doscientos cuarenta kilos. Los pasos de mi abuelo retumban fuertes y seguros, tan recios como su voz, delatando su estatura grande y su peso fornido, que excluye la prisa igual que la fatiga. (22)

Algún día las máquinas dominarán el mundo y habrá coches voladores y viajes turísticos al planeta Marte, pero por ahora mi abuelo disfruta saliendo a los caminos montado en su burra, animándole el trote con una vara flexible de olivo, cantando por lo bajo coplillas flamencas. (39)

El chico advierte la magnitud de los cambios que se están produciendo en la civilización y en qué medida el acceso a los mismos está vedado para los españoles provincianos y pobres; por eso sueña con aprender taquigrafía e inglés y con irse a trabajar a otro sitio y vivir una vida distinta. Para los hombres de su familia, esos saberes que a él lo atraen son demasiado abstractos y carecen de importancia.

Justo Serna (2009) señala que Antonio Muñoz Molina alude constantemente al pasado reciente, incorpora datos concretos y refiere en detalle acontecimientos personales y colectivos, y que casi todas sus obras son recreaciones de la historia y de la historia cultural: en ellas se describen detalladamente los cambios culturales.

En esta novela en particular se dedican varias páginas al episodio de la instalación de la primera ducha en el hogar del protagonista –que resulta un fracaso pues no había agua corriente– y, más todavía, a la llegada de la televisión, primero al barrio y luego a su casa. El narrador se refiere al primer televisor que hubo en el barrio de San Lorenzo, en la casa de un vecino que tenía un buen pasar. Detalla las características del aparato, alude al recelo que provocaba (si llovía había que apagarlo de inmediato “porque la antena del tejado podía atraer los rayos. Algunas familias se habían carbonizado íntegramente por no guardar esa precaución”; 43), a la invitación a ver televisión en esa casa, con la ceremonia que esto implicaba y las curiosas reacciones de los espectadores.

Pero al protagonista su entorno inmediato no le interesa demasiado, ya que se encuentra absorbido por sus lecturas y embelesado por las primeras transmisiones televisivas, coincidentes con la llegada del hombre a la Luna (“Lo que más me importa sucede en las páginas de un libro o en un punto del espacio situado a casi cuatrocientos mil kilómetros de aquí”; 223). Este hecho representa para él un cambio fundamental e inaugura infinitas posibilidades de progreso, aunque algunos a su alrededor digan que todo es una mentira. Entonces él se hace preguntas sobre su propio futuro; el pasado en realidad no le interesa, pero éste de alguna manera se impone y se incorpora a su experiencia a veces asociado a la aventura espacial:

No sé nada del pasado ni me importa mucho pero percibo su peso inmenso de plomo, la fuerza abrumadora de su gravedad, como la que sentiría un astronauta en un planeta con una masa mucho mayor que la de la Tierra, o con una atmósfera mucho más pesada. (82)

El pasado que el chico no conoció está presente a través de las cicatrices que han quedado a su alrededor:

El profesor de Latín es un ciego que se llama don Basilio. Vivo en un mundo, en una ciudad donde abundan los ciegos, los cojos, los mancos, supervivientes de la guerra y de los años del hambre, mutilados en las batallas o en los bombardeos, heridos por la viruela, por la tiña, por la poliomielitis, despojos del tiempo que está más allá de la frontera de sombra que divide el presente del pasado, como la que separa en las fotografías de la Tierra tomadas desde el espacio el día de la noche. (88)

Los hechos del pasado permanecen en las sombras, y los recuerdos que tienen de la guerra y la inmediata posguerra sus mayores provocan cierto malestar que él percibe. Éste se manifiesta en ocasiones como una persistencia involuntaria de imágenes (de hambruna, de vejaciones, de muertos en cunetas –“las víctimas [...] se instalan en la memoria”, afirmaba un personaje de *Rabos de lagartija*, de Marsé–), a veces rechazadas para evitar el dolor de la memoria. Sólo en una ocasión en la novela se presenta el caso de la reminiscencia o rememoración activa, cuando la abuela del protagonista refiere un episodio que tuvo lugar durante la guerra civil para explicar de dónde viene el rencor que siente ella hacia su vecino rico que está muriéndose.<sup>26</sup>

Al final del relato, el mismo narrador, pero ya adulto, vuelve a visitar el espacio familiar y se encuentra con los fantasmas del pasado y con sus voces, lo que parece pertenecer no sólo a la génesis de esta novela sino también a la de *El jinete polaco*.

Como ocurre en la mayor parte de los relatos de Marsé, en Muñoz Molina se sugiere la lectura en clave autobiográfica: la ciudad de provincia representada se corresponde con el espacio vital del escritor, la edad del protagonista de *El viento de la luna* es la que tenía el mismo autor en el año en que transcurre la acción y las lecturas de aquél (como la de otros personajes en otras novelas) son las que éste menciona en entrevistas, artículos y conferencias cuando se refiere a los libros que despertaron desde temprano su imaginación y su gusto por la literatura.

## **El presente, otro tiempo de desamparo**

---

<sup>26</sup> La visión de los que perdieron la guerra en los relatos de Muñoz Molina suele ser más benévola que en los de Marsé, donde se presenta con mayor frecuencia cierta dosis de mezquindad en estos personajes. En Muñoz Molina simplemente son víctimas, y hay pocas referencias a la violencia de las izquierdas. Si se alude a ella, aparece como consecuencia de la violencia del sector franquista. Lo que se subraya por lo general es el sinsentido de la guerra para muchos (sobre todo, para los hombres simples de Mágina que sólo querían seguir con su rutina y su trabajo en vez de verse obligados a pelear), la responsabilidad de los militares que se sublevaron, la entereza y el heroísmo de quienes defendían la República, así como la necesidad de ceder la palabra a aquéllos cuyas voces fueron silenciadas por la dictadura y la cultura oficial. En ocasiones, sin embargo, parece rechazarse una postura maniquea, como observamos en *Plenilunio* o en *La noche de los tiempos*; en la última novela se hace referencia, por ejemplo, a los asesinatos cometidos por los comunistas y se tiende a identificar, a la manera de Jorge Semprún, el fascismo con el comunismo como dos formas de totalitarismo igualmente despreciables.

En algunas novelas de Marsé y de Muñoz Molina, el referente temporal principal no es la España de Franco, sino una fecha más próxima. En *Canciones de amor en Lolita's Club*, de Marsé, y en *Plenilunio*, de Muñoz Molina, por ejemplo, las acciones transcurren en años recientes.

Aunque en ellas se alude a la memoria de la etapa de la dictadura, los males en los que se hace hincapié son otros y tienen que ver con la actualidad: crímenes sexuales, violencia gratuita, terrorismo, narcotráfico, racismo y tráfico de indocumentadas para la prostitución.

Los protagonistas de las dos son policías vulnerables en más de un sentido: individuos solitarios, perseguidos por los terroristas vascos y con un pasado o un presente más o menos oscuro. Por una u otra razón casi todos los demás personajes también son seres atormentados, con la excepción más notoria de Valentín, el hermano gemelo del joven policía de *Canciones de amor...*, quien tiene una deficiencia mental y que, enamorado de una prostituta, construye una fantasía sobre su noviazgo con ella en torno a la letra del bolero que siempre escucha –“Luna de miel” de Gloria Lasso–. También el personaje de Susana Grey, la maestra solitaria de la niña asesinada en *Plenilunio*, elige la música para fantasear, al menos por un rato, con una vida distinta. Ella le cuenta al inspector de policía (el protagonista sin nombre del relato):

–Yo me escapo con ella. Cuando estoy muy quemada de la ciudad y ya no me consuela leer libros ni oír discos arranco el coche al anochecer y me voy a cualquier parte, huyo, me imagino que estoy viajando muy lejos [...] conduzco [...] con la música bien alta, y cuando llego la cinta se ha acabado, veo el pueblo, se me cae el alma a los pies y vuelvo por donde había venido.  
(201)

En *Canciones de amor...*, Valentín se entretiene con los videojuegos del centro comercial, donde fantasea que llega acompañado por una de las jóvenes del prostíbulo donde él trabaja haciendo mandados (recientemente la chica murió ahogada). Toma el volante del juego, mira la pantalla y siente que realmente va manejando un automóvil y sorteando obstáculos por una autopista asiática. Entonces se desarrolla una escena con tintes grotescos: muy cerca de él, en un pequeño puesto de comidas, hay un televisor que transmite un burdo programa de chismes, donde discuten y se insultan unas figuras de la farándula y una periodista. En el mostrador hay dos parejas maduras mirando embobadas el programa, y en el extremo de la barra, justo debajo del televisor, un hombre resolviendo un crucigrama. Los personajes –aquí también– aparecen esperpentizados (los clientes mastican y beben con “expresión bovina”; en el programa se tildan mutuamente de “carroñeros”). De pronto el cliente solitario se muestra molesto y pretende bajar el volumen del aparato; al encontrar resistencia, reacciona levantando la voz y diciendo un par de groserías. De inmediato los cuatro interesados espectadores lo insultan y se ponen a golpearlo enfurecidos, mientras Valentín continúa absorto en su mundo imaginario a pesar del escándalo. El narrador en tercera persona refiere y comenta la situación, mostrando la visión que tiene el muchacho sobre los hechos:

La violencia verbal programada y sus oleadas no menos violentas fuera de programación llegan puntualmente a oídos de Valentín, pero él, absorto y feliz, atendiendo a los deseos de Desirée, ya sólo presta atención a su propio programa de fuga sin fin, conduciendo un automóvil plateado por la autopista que ahora discurre entre soleadas praderas y paisajes de rutilante esplendor. El estrépito y la miseria del lenguaje, dentro y fuera del televisor, resbala en sus oídos como lo haría un código indescifrable y pelmazo [...]. (178-179)

La discusión fuera de pantalla dobla en cierta forma la que se produce en el programa de chismes, mientras que ambas dan cuenta de una violencia gratuita, sin sentido. El oligofrénico que se abstrae de ese entorno jugando y fantaseando, y luego se retira contento del lugar, resulta ser el personaje más centrado en un episodio que parece cuestionar en dónde o en quiénes está presente realmente la deficiencia mental.

Parte de la acción de *El jinete polaco* transcurre en la actualidad. Una pareja de amantes se refugia en un departamento neoyorquino, miran fotos, recuerdan la adolescencia compartida en España y se cuentan historias. Más tarde, se separan temporalmente y el hombre vuelve a Mágina después de muchos años de ausencia. Allí observa los cambios que se han producido; en los jardines de la Cava, por ejemplo, ve señales de que el alcohol y la droga también allí son moneda corriente:

Las rosaledas y los macizos de arrayán entre los que se paseaban en las mañanas de domingo de hace veinticinco años las parejas de novios han sido devastados, y al caminar crujen bajo los pies cristales rotos de botellas de cerveza y agujas hipodérmicas machacadas. Cubierta por la hiedra hasta la cruz de su pináculo la espadaña de la iglesia de San Lorenzo sigue manteniéndose imposiblemente en pie, pero el pilar de la muralla, junto a la puerta de Granada, está infestado de botellas y latas y recipientes de plástico, y de los tres caños por donde brotaba siempre un agua transparente y salobre sólo uno no ha sido cegado, y de él mana un hilo muy débil, que se pierde entre el musgo y las ovas. (527)

El espacio público de la ciudad se ha modificado significativamente, no así la casa de su familia, que permanece prácticamente igual. A misma regresa también, pero aquí en un sueño o visión, el protagonista de *El viento de la Luna* ya convertido en adulto para encontrarse con los fantasmas familiares que lo convocan. Es el presente entonces el que le resulta hostil, no el pasado:

[...] en el espejo del cuarto de baño, soy un hombre de pelo gris extraviado de pronto en un porvenir más lejano que el de la mayor parte de las historias futuristas que leía entonces. El ahora mismo es tan ajeno y tan hostil a mí como el rumor poderoso cruzado de sirenas de la ciudad que despierta al otro lado de la ventana, reclamándome para una jornada angustiosa en la que vivo tan desgajado de las edades anteriores de mi vida como el que despierta amnésico de un accidente y no reconoce ni el sonido de su nombre. (313)

En *Ventanas de Manhattan*, tanto la realidad del presente como el espacio urbano resultan a veces hostiles. En una secuencia de este texto híbrido –que participa de la crónica periodística, el libro de viajes, el ensayo, la novela y que en algunos tramos se aproxima al cuento breve–, el narrador, que se halla en una ciudad “agresiva”, donde “la vida es inmisericorde y áspera para el que tiene que ganársela con el trabajo de sus manos” (194), se olvida por un rato del frío y del viento helado en el interior de un café.

Habrá que salir dentro de un rato a la intemperie, y habrá también que permanecer atento a las noticias alarmantes de la televisión y a la porfía demente de las sirenas, pero por ahora el café es un refugio muy satisfactorio [...]. (195)

Él se sumerge en su lectura del *New York Times* como si se tratara de un texto de ficción que reuniera numerosas historias; reconoce cierta mezquindad en su actitud, pero el hecho es que las noticias sobre hecatombes, desgracias, explotación, miseria y crueldad simplemente desaparecen para él al dar vuelta cada página. Al terminar, reflexiona sobre lo complejo de la vida real en relación con la literatura:

[...] yo me quedo embebido leyéndolo y cuando levanto los ojos hacia el ventanal ya es noche cerrada, y siento un mareo como de haberme zampado una novela entera. En el periódico se ve que cualquier faceta de la vida real es de una complejidad inabordable para la literatura. (196)

El efecto que provoca en el sujeto la lectura de ciertas historias reales se parece al que le producían algunas películas en su infancia:

Salgo del café a la noche helada, a la calle sombría, con la imaginación tan sobresaltada como cuando había visto de niño una película de miedo y regresaba a mi casa por un callejón empedrado, volviendo la cabeza de vez en cuando para comprobar si alguien me seguía. (197)

No sólo lo impresionan las notas y crónicas periodísticas, sino también y sobre todo lo que experimenta durante su estadía en la ciudad entre 2001 y 2002: el atentado a las torres gemelas y la reacción de la gente, así como los contrastes presentes en un lugar donde conviven la belleza y la fealdad, la opulencia y la miseria, la afabilidad y la antipatía. Sin embargo, al recordar sus primeros viajes a Nueva York años atrás –su asombro desmedido, la desorientación y el miedo, su ansiedad ante la inminencia de un encuentro con la mujer que ahora lo acompaña– el sujeto reconoce en sí mismo una calma mayor en el presente.

En algunos pasajes de este relato, el protagonista se complace imaginando historias a partir de las figuras humanas y los interiores de viviendas y oficinas que observa a través de las ventanas. También disfruta de la posibilidad de mirar sin ser mirado y se siente liberado de su propia identidad, del reconocimiento de los otros:

Soy el ciudadano invisible de un país inexistente [...] No soy nadie aquí, o soy un Don Nadie, y sin embargo soy más yo mismo que nunca, más que en cualquier otra parte. Despojado de circunstancias y añadiduras exteriores, salvo la presencia de *quien conmigo va*, como dice el romance, soy la médula y el hueso de mi identidad personal, lo que uno es más en el fondo de sí mismo, una cierta manera de estar en el mundo [...]. (341)

### **La insistencia en el pasado: memoria, reflexión e imaginación**

En *Ventanas de Manhattan*, el pasado pervive sobre todo en algunos lugares de la memoria como museos y exposiciones, cuya visita lleva al sujeto a reflexionar, al tiempo que aviva su imaginación. Tras contemplar las esculturas de hombres errantes de Alberto Giacometti en el Museo de Arte Moderno, recuerda que el artista comenzó a modelarlas en los años de las grandes deportaciones y peregrinaciones de Europa,

las migraciones de los desplazados por las guerras y por el fanatismo de las fronteras, de los fugitivos de Hitler, de Stalin, de Franco, de los que eran forzados a marchar por los caminos de Polonia o de Rusia, flacos y exhaustos como espectros [...] Una escultura de Giacometti es un brazo que termina en una mano abierta, crispada como en una petición de auxilio, o en un gesto de adiós para siempre, una mano y un brazo amputados de un cuerpo que no está. En ese antebrazo de bronce no nos sorprendería descubrir la inscripción de un número. Otra figura es la de un hombre que cae, que se está empezando a desplomar [...] tal vez ha recibido un disparo, por azar, o delante de un pelotón de fusilamiento [...]. (210-211)

A propósito de las obras de arte, el individuo recuerda el pasado reciente de Europa: circunstancias históricas diversas que supusieron una misma problemática, la de la intolerancia como origen del sufrimiento humano. Días más tarde, él ve la figura de un hombre muy alto y delgado por la calle y considera que éste no habría sido para él tan perceptible en su singularidad si no hubiera visto días antes aquella exposición.

De manera similar, el pasado cobra una especial consistencia al visitar la Morgan Library. Allí lo estremecen las huellas banales de vidas humanas: cartas, dibujos, anotaciones, cuadernos con bocetos.

[...] he visto un ejemplar de Tácito en latín, subrayado y anotado con letra escolar por el adolescente Oscar Wilde, y también alguna de las cartas que escribió desde la cárcel de Reading [...] cartas que escribían los soldados en la guerra civil americana, algunas de ellas apresuradamente, en un papel cualquiera, un poco antes de entrar en combate [...]. En la Morgan Library está la caligrafía insegura de los pobres, y la exquisita de los literatos y los príncipes, las notas que casi pintarrajeaba Beethoven al final de su vida sobre el papel pautado y las regulares y serenas de Brahms [...] una carta que Manet le escribió un día de junio de 1860 a

una mujer que se llamaba Margarita, adornándola con dibujos delicados de margaritas en el encabezamiento y en los márgenes. (291-292)

El observador imagina cómo habrían sido quienes hicieron esos dibujos y esas anotaciones, piensa que los mismos “preservan la huella del presente [...] nos atraen como imanes hacia ese instante, nos hacen parte de él” (293), y luego reflexiona sobre la condición efímera de la vida humana.

Para el sujeto y a través de su fértil imaginación, el pasado también se hace presente en el Tenement Museum, donde hay gran cantidad de objetos pertenecientes a inmigrantes pobres de origen judío, alemán e italiano que llegaron a Nueva York a fines del siglo XIX. Allí le llama la atención particularmente una fotografía de una mujer viuda, costurera, de cuarenta y ocho años, que parece de ochenta “como si la vejez, la amargura y el trabajo, las horas sin fin en ese cuarto oscuro junto a la llama del gas, la hubieran devastado hasta convertir su cara en una cruda máscara de decrepitud” (206). Se siente tan impresionado tras imaginar su vida y la de aquéllos cuyas pertenencias ha contemplado que, al salir del edificio, observa que es un mediodía luminoso,

pero la oscuridad del pasado y de las caras de los muertos [...] son más reales que las presencias vivas que se cruzan conmigo, y las calles soleadas y desiertas se llenan de los fantasmas de las multitudes que se ven en las fotos de hace cien años. (207)

Como señalamos anteriormente, en las novelas *Plenilunio* de Muñoz Molina y en *Canciones de amor en Lolita's Club*, de Marsé, las acciones principales transcurren en la actualidad, más precisamente hacia fines del siglo XX en una y en 2004 en la otra. Sin embargo, no falta la alusión al pasado traumático y a sus fantasmas a partir de la memoria personal de algunos personajes.

El policía que protagoniza *Plenilunio* ha regresado luego de muchos años a Mágina. En un encuentro con el padre Orduña, evoca junto a él la época en que era un niño internado en el instituto religioso, enviado allí porque su madre estaba enferma y su padre cumplía una condena por su militancia comunista. Ambos reflexionan a partir de sus recuerdos.<sup>27</sup> El sacerdote se lamenta:

Os pegábamos –dijo el padre Orduña, ahora sin mirar las fotos que tenía delante, retraído en sí mismo–. Con la mano abierta en la cara, con los nudillos en la nuca. [...] Por si no había ya bastante miedo y desgracia en vuestras vidas os administrábamos más, qué vergüenza. [...] Luego he pensado mucho en eso, todos estos años, sobre todo los últimos, cuando me he quedado más solo. Venía aquí, miraba vuestras caras en las fotos y me daban ganas de pedirlos perdón a todos, uno por uno. (124)

---

<sup>27</sup> Les importan los recuerdos personales y reflexionar sobre ellos más que sobre aquel período histórico; no obstante el inspector hace alguna consideración en este último sentido: “Ustedes siempre andaban buscando traidores y apóstatas, gente a la que excomulgar. [...] Los curas y los del partido de mi padre. Mi padre consideraba a Stalin o a Fidel Castro o a Ho Chi Minh tan infalibles como ustedes al Papa. Por eso acabaron luego entendiéndose tan bien, tenían la misma afición a dividir el mundo entre leales y traidores” (127).

Por su parte, el inspector siente remordimientos al recordar sus años de juventud en los que fue un espía, un soplón,

un estudiante con aspecto de becario pobre y voluntarioso, reservado pero atento y sin duda leal, una máscara moldeada con las líneas de la cara y la materia misma de la piel, una voz falsa hecha con el metal de la voz verdadera, adiestrada para repetir nombres, conversaciones, números de teléfono, letras de escalera y de piso cuya puerta era reventada a las cuatro de la mañana por policías con gabardinas o con uniformes grises: quién iba a sospechar, a saber, quién podía descubrir lo que había detrás de esa cara basta y como a medio hacer, todavía con rastros de la adolescencia [...]. (169)

La distancia entre el ser y el parecer, la verdadera identidad y la apariencia, el alma y la mirada son motivos centrales en esta novela que trata sobre la investigación de la violación y posterior asesinato de una niña en la pequeña ciudad andaluza. Encontrar al culpable es la principal preocupación del protagonista, pero la tarea no resulta sencilla, pues éste sabe que aquél puede esconderse tras una apariencia inocua. Piensa entonces en su pasado personal, y no puede evitar establecer un paralelismo entre lo que ocurría en su juventud y los hechos del presente: por su aspecto de entonces, cualquiera lo hubiera considerado un muchacho inocente mientras que en realidad no lo era (escondía muy bien su verdadera identidad).<sup>28</sup> Cuando más adelante vuelve a hablar con el sacerdote, el policía le confiesa:

Me acordaba de usted muchas veces. En el fondo, cuando pensaba que me escondía de otros, a lo mejor de quien me estaba escondiendo era de usted, de lo que habría pensado de mí si hubiera sabido que me ganaba la vida en la universidad pasando informes a la brigada político social sobre la gente politizada o revoltosa de mi curso, o si me hubiera visto tambalearme al salir del coche o meterle mano en un club de alterne a una prostituta que no iba a cobrarme porque yo era policía. (372)

En la actualidad, con su traslado de Bilbao a Andalucía, el inspector se esconde del terrorismo etarra del que recibió amenazas de muerte. Algo similar le pasa a Raúl Fuentes, el policía de *Canciones de amor en Lolita's Club*: estuvo infiltrado en la ETA, detuvo a un terrorista sin orden judicial y le dio una paliza, recibió entonces y en otras oportunidades denuncias por abuso de autoridad y ahora intenta tomar distancia viajando a Barcelona, donde viven su padre y su hermano gemelo que es deficiente mental. A diferencia de lo que ocurre con el inspector de *Plenilunio*, a Raúl no le preocupa el pasado lejano: tiene treinta años y demuestra un absoluto desinterés por la España que no le tocó vivir. Sin embargo, hay un episodio de su niñez que no olvida:

---

<sup>28</sup> No es la primera vez que encontramos en una novela policial de Muñoz Molina una simetría entre los hechos del presente y del pasado más o menos lejano.

–Un día, cuando éramos niños, Valentín y yo vimos a un hombre abofetear a nuestro padre... Fue en Barcelona, delante de una comisaría. Lo abofeteó dos veces. Y él no se movió, no hizo nada por defenderse... Mi madre ya se había ido de casa, vivía con otro hombre. No sabíamos quién era, nunca le vimos, pero yo pensé que el policía que estaba abofeteando a mi padre tenía que ser ese hombre. Allí mismo se lo dije a Valentín, y él se tapó un ojo con la mano y se tiró al suelo y empezó a gritar...

Su padre parado frente a la comisaría de la plaza Lesseps, la barbilla sobre el pecho, los bolsillos desfondados de su americana, los bajos del pantalón sucios y derrengados sobre los zapatos. La imagen de una derrota asumida mucho antes de casarse, mucho antes de nacer sus hijos. (237-238)

Según un médico llamado Duran, viejo conocido de su padre, éste es un hombre valiente que se ha mantenido fiel a sus ideas. Por eso le extraña que su hijo sea policía e intenta conocer sus ideas políticas.

–Porque... ¿No cree usted que los hombres como su padre son dignos de admiración? [...] ¿No cree que supieron aceptar la transición política sin ánimo revanchista, y que eso tiene mérito? Perdieron la dignidad de la derrota, es cierto, pero ganaron la libertad del olvido... ¿No le parece?

–Lo que mi padre decidió olvidar no es lo que usted supone. No tiene nada que ver con eso. [...]

–[...] Y usted... ¿es de algún partido, señor Fuentes?

–Yo soy diabético. (123-125)

Raúl desprecia a Duran, pero lo que verdaderamente odia es la violencia que ejerce el terrorismo. Está a punto de decirle a su padre:

Será la patria o la rabia o la idea de alguien, piensa, el podrido sueño de alguien, esa maldita paranoia sanguinaria y ese desvivirse ciego y estúpido de la intolerancia lo que también a ti te meterá una bala en la cabeza o te hará volar por los aires el día menos pensado. (219)

Finalmente Raúl sale de Barcelona con el peso de la culpa luego de la muerte de su hermano idéntico: los terroristas lo confundieron con él y le dispararon dos tiros. En ese momento piensa en su padre, “derrotado por unos y por otros toda su vida pero no en su ideal de libertad encarnado en Valentín, y una vez más lamenta su frialdad y su laconismo al despedirse de él” (264). El chico inocente no conocía la maldad, la frustración y la derrota; en cierta forma él encarnaba la libertad interior: por su limitada comprensión de la realidad, porque no lo amargaban las heridas de la memoria, porque soñaba despierto escuchando boleros, por su felicidad al considerarse novio de una de las chicas del club – donde nadie se burlaba de él y recibía un trato respetuoso–. El mundo construido por esa mente infantil

a destiempo se cimentaba en la fantasía, la ilusión; no era un mundo real pero de todos modos resultaba el único refugio efectivo.

Para concluir, hemos señalado una serie de coincidencias presentes en la narrativa de Antonio Muñoz Molina y de Juan Marsé: la frecuente puesta en escena del acto de rememoración a partir de algún personaje que se refiere a su pasado, el tema casi omnipresente de la memoria de la guerra civil española y/o del franquismo a pesar de las escasas alusiones directas a estas circunstancias histórico-políticas (aun en relatos cuya acción principal se ubica en la actualidad y que no se ocupan especialmente de los hechos de otros tiempos), la circulación de personajes o su reaparición en diferentes cuentos y novelas, la fuerte presencia de elementos autobiográficos en la caracterización de los protagonistas en relación con la época y los espacios representados y la presencia del cine de múltiples formas. Entre todos estos elementos comunes del entramado de los textos, hemos querido subrayar que la imaginación aparece como tema de numerosos relatos, por lo general asociada a presentación en la conciencia de experiencias registradas previamente y a la necesidad que tienen unos individuos de abstraerse de la realidad circundante y de acceder a un mundo mejor; y de esta forma se convierte en vehículo del testimonio de una época (ésta se corresponde con los períodos sociohistóricos mencionados, pero también con el fin de siglo y el comienzo del nuevo milenio).

La frecuente alusión a relatos orales y su presencia enmarcada tiene valor autorreferencial en la medida en que éstos se construyen, al igual que las novelas y cuentos de Marsé y Muñoz Molina, tanto con los materiales de la memoria como con los de la imaginación. Finalmente, la puesta en escena de lo que provoca en el individuo tanto escuchar como leer una historia bien contada constituye un homenaje a la literatura oral y escrita, espacio de resistencia o territorio inexpugnable ante los embates de la realidad.

### **Bibliografía de los autores analizados**

MARSÉ, Juan (1973), *Si te dicen que caí* (1998), Barcelona, Plaza y Janés.

– (1982), *Un día volveré* (1998), Barcelona, Plaza y Janés.

– (1987), “Historia de detectives” y “El fantasma del cine Roxy”, en *Teniente Bravo* (1998), Barcelona, Plaza y Janés.

– (1993), *El embrujo de Shangai* (1998), Barcelona, Plaza y Janés.

– (2000), *Rabos de lagartija* (2003), Barcelona, Lumen.

– (2005), *Canciones de amor en Lolita's Club* (2006), Barcelona, Mondadori.

– (2009), Discurso en la ceremonia de entrega del Premio Cervantes, 23 de abril de 2009. Disponible en :

<[http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/200904/23/cultura/20090423elpepucul\\_1\\_Pes\\_PDF.pdf](http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/200904/23/cultura/20090423elpepucul_1_Pes_PDF.pdf)> (fecha de acceso: julio de 2010).

MUÑOZ MOLINA, Antonio (1986), *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral.

– (1987), *El invierno en Lisboa* (1988), Barcelona, Seix Barral.

– (1988), *Nada del otro mundo* (1993), Madrid, Espasa Calpe.

– (1989), *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral.

– (1991), *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta.

– (1994), *El dueño del secreto* (1996), Buenos Aires, Alfaguara.

– (1997), *Plenilunio*, Madrid, Alfaguara.

– (1998), *Pura alegría*, Madrid, Alfaguara.

– (1999), *Carlota Fainberg*, Madrid, Alfaguara.

- (2001), *Sefarad*, Madrid, Alfaguara.
- (2004), *Ventanas de Manhattan* (2005), Barcelona, Seix Barral.
- (2006), *El viento de la Luna*, Madrid, Alfaguara.
- (2009), *La noche de los tiempos*, Barcelona, Seix Barral.

## Bibliografía citada

- AMELL, S. (1989), “El cine y la novela española de la posguerra”, en Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, agosto de 1989, 1992, vol. 2, pp. 1593-1600 (disponible en [http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih\\_10\\_2\\_071.pdf](http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_071.pdf), fecha de acceso: julio de 2010).
- BARTHES, R. (1987), *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- BETTA, J.C. (1977), *Manual de psiquiatría*, Buenos Aires, Albatros.
- FERNÁNDEZ, A. (2000), “Un canto en la tiniebla. Miradas, voces y memoria en la poética de Juan Marsé”, en AA.VV., *Juan Marsé y Juan Goytisolo. Selección de textos*, ficha de la cátedra Literatura Española III, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 23-52.
- y M. RIGONI (2001), “Crisis de la representación de España en la narrativa de Antonio Muñoz Molina”, en Universitat de les Illes Balears, *Actas del Congreso Internacional Buenos Aires-La Plata (agosto de 1996). Fin(es) de siglo y modernismo*, Palma, Illes Balears, pp. 825-831.
- MAINER, J.C. (2002), “Juan Marsé”, en *Novelistas españoles del siglo XX (IV)*, *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, Madrid, mayo (disponible en <http://www.march.es/publicaciones/pasadas/ensayos/pdf/juanmarse.pdf>, fecha de acceso: julio de 2010).
- MARÍ, J. (1997), “Embrujos visuales: cine y narración en Marsé y Muñoz Molina”, *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 31, N° 3, pp. 449-474.
- OLEZA, Joan (1995), “Un realismo postmoderno”, *Ínsula*, N° 589-590: *El espejo fragmentario*, Universitat de València, 1996, pp. 39-42 (disponible en <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/realpost.PDF>, fecha de acceso: julio de 2010).
- (2008), “De la muerte del autor al retorno del demiurgo y otras perplejidades: posiciones de autor en la sociedad globalizada”, en *Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, siglos XX y XXI*, Universidad Nacional de La Plata, octubre (disponible en: <http://congresoespanyola.fahce.unledu.ar/programa/ponencias/OlezaJoan.pdf>, fecha de acceso: julio de 2010).
- PÉREZ GALDÓS, B. (1994), *Fortunata y Jacinta* (ed. de Francisco Caudet), Madrid, Cátedra.
- PORRÚA, Ma.C. (ed.) (1999), *Lugares. Estudios sobre el espacio literario*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- PUIG, M. (1968), *La traición de Rita Hayworth* (1982), Barcelona, Seix Barral.
- RIGONI, M. (2004), “Los personajes de Muñoz Molina: historia y sociedad a través de una conciencia”, en Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 16-21 de julio de 2001, Newark, Del., Juan de la Cuesta, pp. 469-474.
- SERNA, J. (2009), “Autobiografía e historiografía. El caso de Antonio Muñoz Molina”, conferencia dictada en la Fundación Juan March, dentro del ciclo *Las máscaras de un género. Literatura y autobiografía en la España contemporánea*, 22 de octubre (disponible en: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2617>, fecha de acceso: julio de 2010).
- VARGAS LLOSA, M. (1990), *La verdad de las mentiras* (2007), Madrid, Punto de Lectura.