

SI TE DICEN QUE CAÍ (UNA RE-LECTURA)

JUAN GILBERT

Universidad de Arizona. Tucson. Arizona

JOSÉ SCHRAIBMAN

Washington University. St. Louis. Missouri

*One test of the civilization of a country...
I take to be the flourishing of the comic
idea and comedy; and the test of true comedy
is that it shall awaken thoughtful laughter.*

GEORGE MEREDITH

(1828-1909)

An Essay on Comedy

En un penetrante y lacónico artículo que sirvió de prólogo a la edición española de *Si te dicen que caí*, Dionisio Ridruejo apuntaba que «lo que más me impresiona de esta evocación de aquellos años, con su entraña terrible y alucinada, es que Marsé pone en su foco una enorme cantidad de amor.»¹ En efecto esta obra es temática y estéticamente la más ambiciosa y goyesca de Marsé. Como en *Últimas tardes con Teresa*, es la crónica de una época, aunque tanto la crítica como Marsé mismo aparentan negarlo en alguna medida. Marsé escribe irónicamente: «La pluma no dispara balas; aparte de que yo, cuando escribo, escribo

lo que me sale de los huevos.»² Y la verdad es que Marsé dispara balas aunque éstas parezcan salir de una pistola de juguete. Lo que queda claro es que las armas del escritor son el lenguaje, la estructura, la obra misma, en fin. Ya Gonzalo Sobejano señalaba hace unos años que la obra del escritor barcelonés no era banal o estetizante: «Pero no todo es parodia y burla... le fatigan los símbolos huecos, las simplificaciones heroicas.»³ *Si te dicen* y *La muchacha de las bragas de oro* (1978) no hacen sino confirmar este lúcido e inteligente juicio de Sobejano.

La novela de denuncia social o testimonial cumplió el papel que le correspondía en la España de los años más duros de la dictadura, pero por naturaleza su papel fue más expositivo que analítico, fue más aristotélica (*natura imitatio*) que cervantina⁴ (*natura creatio*), y por ello vacía del elemento común que caracteriza la mejor ficción de todos los tiempos; o sea, la ironía o el humor. Paradójicamente, la novela social se fue devorando a sí misma con el correr de la historia, es decir, que creó su propia antítesis. Como arma de combate de una causa noble necesitaba crear sus mitos. El intelectual, acosado por la censura y la falta de libertad, se unió incondicionalmente a lo que percibía como la causa política justa. Era necesario ser «miliciano de la pluma»⁵ primero, y sólo secundariamente preocuparse por redactar una crónica crítica de la historia. Lucács, hablando de Balzac, señala que esta visión crítico-objetiva de la realidad es la que ilumina la verdad histórica: «En este aspecto encuentro que Balzac es un historiador de verdad grande,»⁶ es decir que la sintetiza cabalmente.

No es ningún secreto la fascinación que ejerce la novela «balzaciana» en Juan Marsé⁷ y también la narrativa decimonónica. Emulando irónicamente a los grandes maestros de la novela y, a contrapelo de la estética narrativa española de los años cincuenta o sesenta, el novelista catalán optó por, con palabras de Wellek y Warren, dar una «ilusión de la realidad»⁸: «El escritor es un individuo, que por naturaleza

imagina la vida, pero no la vive»⁹ y a grandes zancadas ha ido redactando esta crónica crítica de la época que le ha tocado vivir. Sin embargo, el papel majestuoso y puritánicamente flaubertiano del narrador deja paso, en nuestro novelista, a un creador mucho más ambiguo y burlón. La ironía, iconoclasta, por definición no se limita al material novelesco *per se*, sino que se amplía a las relaciones entre narrador y material narrado. Con un proceso que nos recuerda el expresionismo de Goya, el creador se proyecta en la creación de una manera poco seria (pellizcando las nalgas de las muchachas en *Últimas tardes*, por ejemplo) y así, cervantinamente, nos recuerda continuamente que las historias contadas no son palabras sagradas de los dioses sino «confidencias de un chorizo»¹⁰. De esta manera los niveles narrativos se democratizan en un plano común y totalizador.

Pese a que el mismo Marsé ha repetido más de una vez que él no es un escritor político, *Si te dicen* es una novela que claramente se orienta hacia el «ajuste de cuentas» con una época y con un régimen político determinados. Por lo tanto es plausible afirmar que no escribió ni pretendió escribir una crónica objetiva ni testimonial.

El testimonio sólo es factible cuando se está siendo «testigo» de los eventos y se hace hincapié en la coetaneidad del narrador y el material narrado. El testimonio verídico también exige, por su propia naturaleza, el distanciamiento, la frialdad tan característica de Flaubert. No es un «ajuste de cuentas» con la realidad inmediata puesto que la pretensión del narrador es exponerla, no enfrentarse personalmente con ella. Por eso mismo el «ajuste de cuentas» cervantino con la Edad Media tiene lugar en el siglo XVII ya que era imposible concebir un Cid ridículo y cómico en el siglo XI. Se podía batallar contra el héroe medieval pero se hacía con seriedad y saña; era absurdo y peligroso burlarse de los dioses. Ya Martín-Santos y, más tarde, Goytisolo habían emprendido la desmitificación del lenguaje estratificado de estos dioses, y de sus valores y estructuras.

En este sentido *Si te dicen* es una novela de raigambre cervantina. La época histórica en que es concebida (los últimos años del fascis-

mo español) dictan este tono cómico-satírico. Un análisis histórico de, por ejemplo, *La familia de Pascual Duarte* o *La Colmena* frente a la novela de Marsé nos explicaría con suma claridad las diferencias de actitud entre narrador y material narrado que caracterizan el arte antifascista en los albores de la dictadura y al final de ella. En un ensayo ya clásico sobre el humor, Wylie Sypher señala que la irreverencia y el humor son características asociadas con el artista moderno: «He is the classic type of comic artist who is 'agent provocateur'. In Gide and Goya and Swift the tenor of comedy is uncompromising, irreverent.»¹¹ Ésas son precisamente las bases determinantes del «ajuste» de nuestro novelista con lo que él ve como la pesadilla de los cuarenta años del Caudillo de las Españas:

Eminencia Ilustrísima y Reverendísima, ¿me concedéis este baile? —En lo alto, en el repecho de la Travesera, el gasógeno trasero pedorreó y soltó chispas y carbones encendidos... ¿Alguna vez habéis tenido a un obispo en los brazos? Huelen bien: a cera virgen, a parquet de casa de ricos, a nardos de entierro, a masaje Floid... Evolucionaba sobre ruedecitas invisibles bajo faldones de seda, la cabeza echada hacia atrás y los ojos cerrados por el éxtasis. Murmuró con unción las palabras en latín 'in te confido non erubescam' y recostó la frente en el hombro de su pareja. (*Si te dicen*, Ed. de México, p. 107).

Aquí se ensaya humor irreverente con el pedestal espiritual del fascismo español, pero también con Sarnita, el héroe popular en tantas novelas sociales de antaño. El cáncer ha devorado a todos, los ha embrutecido por igual. La imagen mítica del falangista con su solemne uniforme, brillantes botones y taconazos viriles y marciales la transforma Marsé en la de un vejete verde escondido detrás de las cortinas actuando de «voyeur» ante el espectáculo de una prostituta y un muchacho alquilados por él en absurdos juegos de cama. El mito fálico tan cultivado por el nazismo y el fascismo¹² deja paso a la modesta y ridícula realidad del super-hombre reducido a una mínima dimensión humana; la impotencia sexual. Los héroes de la resistencia antifascista, necesarios modelos de ascetismo y ejemplaridad en otra época

también son ahora reducidos humorísticamente a una dimensión mucho más prosaica:

Letreritos, petarditos y pollas en vinagre, eso —se burlaba siempre Palau, esta vez acodado de espaldas a la barra del Cosmos—. Y mientras de qué se come, ¿eh? Mucho carnet y mucho viaje a Francia de Ramón y Sendra, ¿y qué?... Tómate otra leche con veterano, coño, te invito... Llufa diría Palau subiendo el cristal del coche. —Si esto no puede ser, cullons, ¿qué nos veis que es una coña, esto? (*Si te dicen*, p. 156).

Es hora de rendir cuentas de una época cuya vacuidad sólo es posible plasmar parodiando la tragedia: «He [the author] is ‘courageous’, not just in being able to fight against the void but in being able to do so with laughter»¹³. Ya Bergson nos había dicho que la mecánica de la risa es la exageración caricaturesca de la realidad, y que tal exageración para ser verdaderamente cómica no debe de ser el fin sino el medio por el cual se vale un artista para darnos una visión mimética de ella¹⁴.

El guiño trágico-cómico de Marsé tiene profundas raíces en el arte español. De este medio estético se valió Quevedo al darnos un resumen artístico de su época, es el arma de Goya dos siglos más tarde, de Valle-Inclán a principios del nuestro y de Picasso ya en la nuestra. En fin, no es una arbitrariedad ni una novedad que nuestro diablillo cojuelo catalán «esperpentice» una época que por su naturaleza absurda desafía la realidad cromática. De ahí que se valga en esta novela de «los aventis», cuentos o invenciones de los niños barceloneses de la postguerra que se contaban en las calles unos a otros para matar «el tiempo de silencio» de unos años que los (nos) convirtieron en adultos a golpes de cántaro, como a Lázaro: «Yo, Antoñito Faneca, para servir a Dios y a usted, pero nadie me llama por el nombre, antes me decían el hijo de ‘la preñada’ y luego el aventis. No el mentiras, sino el aventis, es otra cosa, usted de eso no entiende, camarada imperial...» (p. 249). Estos «aventis» son las múltiples voces narrativas que a guisa de «espejo cóncavo» valleinclanesco reflejan la realidad distorsionada

(la caricatura exagerada de que habla Bergson) pero no por ello falsa de una época. Los aventis de los niños de esta novela son tan fantásticos, y al mismo tiempo tan llenos de verdad, como los de Don Quijote en la Cueva de Montesinos.

El mayor acierto de Marsé al escribir esta novela fue precisamente valerse del humor y la ficción para novelar la tragedia y la realidad: «[el héroe de la resistencia] Palau parece pelearse con la ‘Parabellum’ encasquillada: «—Quina merda, mi santocristo gros ya no funciona. Un día nos van a freír a todos» (p. 155). Y es que el gran arte cómico está cerca del gran arte trágico. No hay nada más cómicamente sublime que Calixto bajando la escalera, calzones medio puestos, de la ventana de Melibea, sumergiéndose en el abismo de la nada: «Llégate presto, Sosia, que el triste de nuestro amo es caydo del escala e no habla ni se bulle.»¹⁵ Así mismo, Cervantes se vale del humor y la ridiculidad para enterrar «per saecula saeculorum» a la Edad Media, y esta novela de Marsé esgrime las mismas armas para la Moderna e Imperial España. Hay que reír para no llorar, hay que desnudar para hacer ver huesos podridos:

Llorando como un niño pero fumándose un habano, así era él... Tranquilo, nano, esto no va a durar, foc nov i merda per els que quedin. Pasaban los vencedores... No debían quedarme fuerzas para sonreír, pero creo que lo hice: qué iba a ser tu último puro, hombre eres demasiado carota, siempre te ha gustado vivir bien y eso, en cierto modo, te ha salvado de tanta intolerancia, tanta ignominia. (P. 92).

La imagen de Humphrey Bogart al final del filme «Casablanca» es el modelo directo de esta cita, y por lo tanto los planos ficcionales se multiplican. En el primero se evidencia el gesto heroico-trágico en abstracto; en el segundo, el del actor de Hollywood que al imitarlo lo disminuye; y en el tercero, el españolito que asume la pose asumida por Bogart. Ya lo ha dicho Sypher: «No society es in good health without laughing at itself quietly and privately.»¹⁶ El ridículo inherente en el humor es el mejor antídoto contra los fantasmas que nos ace-

chan desde el pasado. La capacidad de burlarse de sí mismo es signo de madurez, y con ello de que ya no se teme ni respeta a esos fantasmas. En este sentido esta novela es, en buena medida, un ejemplo de que el arte no es ajeno a la historia. Sus años de gestación coinciden con los de la superación del complejo colectivo del pueblo español ante el mito fascista y, específicamente, ante el mito del Franco-super-man:

No es bueno excitarse así... —Un día le encontrarás muerto en la cama, como un pajarito. Esto no puede durar. —Qué va, el señorito vivirá más que nosotros, si no al tiempo. Por caridad, hoy le he enjabonado dos veces y le he dado tres masajes: ahí no podría, no por favor, a veces no me importa pero hoy no podría —suplicaba pero dejaba conducir su mano, encendiéndose en la secreta combustión de él. —Por qué, por qué, qué se siente con eso... (P. 193).

El hombre de hierro, el «Führer» de las masas, el símbolo de las virtudes castrenses... es un pobre diablo a quien le gusta que le den masajes en... Es el tiro de gracia más limpio que el arte haya dado hasta ahora al franquismo. No es denuncia, es asesinato literario (sic) a mano armada llevado a cabo con estilo, elegancia (y con palabras del Pijoaparte en *Últimas tardes con Teresa*) con amable «mala leche»: «...aquella foto de Mussolini montado en una moto infernal y dedicada de su puño y letra «Al señor Galán, con abrazo romano» (p. 193).

Si te dicen que caí es el primer verso del himno de la Falange. De nuevo el humor de esta novela se desdobra en varios planos interpretativos. Por una parte el inherente símbolo heroico que este verso contiene; pero una lectura cuidadosa de la obra muestra que hay dos imágenes que directa o indirectamente aparecen a lo largo de todo el libro: los orines y los excrementos. Ambas imágenes son transcritas a veces en castellano «orines» o catalán «pini», «merda» o «mierda». De hecho el fin de la escena más degradante de las muchas de la obra termina así:

¡Venga ese brazo coño! —Sí, señor. —¡Ni señor ni hostias! ¡Arriba el brazo! —Sí camarada. Ya estaba en posición de firmes cuando recibió la bofe-

tada. También Ramona, con la barbilla clavada en el pecho, oliendo todavía a orines extiende el brazo... (P. 30).

Si te dicen que caí puede concebirse como una pregunta que tiene una respuesta irreverente: «todos en la mierda.» Con ello señalamos una característica más del humor en esta novela; los juegos de palabras, siempre con sentido profundo dentro del significado de la obra.

Juan Gilabert comenta en otro escrito que el estilo juguetón de Marsé no tenía nada de banal¹⁷ y los juegos de palabras en esta novela (*Si te dicen*) no son excepción: «Un rótulo acribillado, salpicado de puñados de barro en la tapia del parvulario de las monjas junto a la araña negra decía borrosamente Capilla Expiatoria de las Ánimas del Purgatorio» (*Si te dicen*, p. 75). La «araña negra» es el escudo de la Falange, el haz de flechas de obvia relación con el título y tema de la obra. Junto al símbolo del fascismo español la «Capilla Expiatoria» y «dos metros más allá» de ella el refugio de la guerra, abandonado, donde los hijos de los vencidos practican el sexo y el sadismo, devorándose unos a otros como en el cuadro de Goya de la portada de la edición mexicana. A veces el juego de palabras es menos sombrío: «También le preguntó porque no íbamos a las Ánimas no en plan de monaguillos como Amén y el Tetas... que necesitáis que os sujeten un poco, hijo, al menos allí no aprenderéis nada malo... —Sermon habemus— dijo Amén» (p. 83), pero consistente con su intención satírica. Los nombres de los niños, hijos de los vencidos, son bien socarrones: «Amén» al nuevo orden y «Tetas» o sea la huida al sexo que es precisamente lo que crea una nueva generación vapuleada a cristazo limpio. El consejo de que allí «no aprenderéis nada malo» tiene su contrapartida un poco antes con aquello de que: «—Humm. Poco a poco se moja el culo» (p. 82). Así fue, cuarenta años de vida absurda hizo «mojar el culo» a la gran mayoría de los españoles y esta absurdidad es lo que examina esta novela. A su modo, es un necesario examen de conciencia del pasado y por naturaleza tenía que expresarse con una

estética concomitante: «What makes us laugh is alleged to be the absurd realised in concrete shape.»¹⁸ Por eso nos atrevemos a vaticinar que esta obra es mucho más que una mera crónica de una época, quizás sea la única que no «retrata» sino más bien «expresa» críticamente la pesadilla de casi medio siglo de vida española. Esta pesadilla será llevada al último límite del absurdo en su lógica continuación en *La muchacha de las bragas de oro*.

Castellet y Comín (en un artículo de la revista catalana *Taula de canvi*)¹⁹ se quejaban de que con la desaparición de la dictadura y el advenimiento de la libertad no se ha observado el tan esperado renacimiento cultural y enumeran las razones de rigor: la derrota, el exilio, la fuga de cerebros, la censura y la auto-censura, etc. El análisis del problema es abordado sistemáticamente pero, en nuestra opinión, con una importante omisión que ha sido la inhabilidad del intelectual español de encararse crítica y libremente con el pasado. Karl Marx ya nos advirtió que: «Nosotros no anticipamos dogmáticamente el mundo, sino a partir de la crítica del viejo pretendemos deducir el nuevo.»²⁰ Volvemos pues a insistir que esta crítica del «viejo», en lo concerniente a la narrativa, se ha ensayado poco, al menos seriamente. Si la novela y el arte en general son en gran medida una expresión social, puede aplicárseles la dialéctica marxista. Es decir, que sin síntesis no hay nueva tesis. De ahí que la narrativa —como los citados críticos admiten acriticamente— se esté diluyendo en pleno y estéril mimetismo formalista-lingüístico. Paradójicamente, ha sido un escritor motejado de estetizante y de talante «punk» por casi todos los críticos (con la excepción de Sobejano) quien ha agarrado el toro por las astas y ha escrito un libro que recoge el consejo de Marx.

No hay que tomar demasiado en serio a Marsé cuando dice que: «—Yo no tengo la grandiosa novela, ni nada»²¹ porque Juan Marsé es un escritor «punk» de verdad que se toma su papel en serio y con una gran dosis de alergia hacia los enlevitados de la pluma, sean del color que sean:

O sea de lo prestidigitado en el pasado franquista conviene prestidigiar lo prestidigiable dentro de lo legal que un sistema legalizado en la indiscutible legalidad nos legó para un futuro prestidigitador —legalista— ayetense... (Casilda si sigues riendo así te atragantarás. Supones que el chico bromea, pero te equivocas habla completamente en serio, le conozco. Es así de aplicado)²².

En el fondo y a pesar de su desenfado, choteo, risas, bromas y ex-abruptos Ridruejo tenía razón al decir que Marsé es un escritor capaz de poner gran cantidad de amor en el material novelado. De esta madera están hechos los grandes escritores. Como Anaïs Nin ha escrito: «The true creative impulse chooses life rather than death, and love rather than hatred.»²³ Creemos que esto precisamente es lo que ha hecho Juan Marsé.

NOTAS

- 1 Ed. Seix Barral (Barcelona 1977), p. 8. La primera edición es de México (Editorial Novaro, 1973) donde recibió el codiciado «Premio internacional de novela México». Terminada en los últimos años del franquismo esta obra no pudo aparecer en España hasta cuatro años más tarde. La portada de la edición mexicana reproduce la famosa pintura de Goya «Saturno» de obvia relación con el contenido de la novela. Nosotros citaremos de esta edición príncipe.
- 2 Entrevista con Marsé en I. Vidal y Pedro Secorun, «Marsé un escritor decimonónico», en *Triunfo*, año XXXII, núm. 824, 11 de noviembre de 1978, p. 63.
- 3 *Novela española de nuestro tiempo*. Segunda edición corregida y ampliada, Madrid, 1975, p. 459.
- 4 «Amargo y pequeño *Quijote* se refiere a *Últimas tardes* de la narrativa social, este libro es en sí, al modo de cómo el *Quijote* fue el mejor libro de caballerías posible, una excelente novela social.» SOBEJANO, G.: op. cit., pp. 455-56.
- 5 Véase, como ejemplo, GILABERT, Juan: «Aspectos peculiares del realismo social en la obra de F. Candel». Prólogo a *El perro que nunca existió*, Barcelona, 1973, pp. 7-22.
- 6 KÖFLER y ABENDROTH: *Conversaciones con Lucács*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 172.
- 7 Hablando de su última obra dice, «El título es una parodia de una novela de Balzac, *La muchacha de los ojos de oro*, y, por otro lado, hace referencia a la trama argumental, pero de obsesión, nada, ni por el culo, ni por las bragas, ni por el oro.» en «Marsé un escritor decimonónico», op. cit., p. 69.

- 8 Véase el capítulo XVI, pp. 212-225 en WELLEK, René y WARREN, Austin: *Theory of Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.
- 9 «Marsé un escritor...», op. cit., p. 69.
- 10 *Confidencias de un chorizo*, Barcelona, Ed. Planeta, 1977, es precisamente el título de un libro de artículos humorísticos reunidos en volumen, pero anteriormente publicados en la revista satírica *Por favor*.
- 11 *Comedy*, Nueva York, Doubleday and Co., 1956, p. 247.
- 12 Véase el ensayo de Susan Sontag, «La fascinació del Feixisme», *Taula de Canvi*, noviembre-diciembre, 1976, n.º 2, pp. 115-134. Obviamente la revista catalana ha recogido y traducido el artículo del original publicado en inglés pero no hemos podido localizarlo.
- 13 BOOTH, Wayne: *The Rhetoric of Irony*. Chicago, University of Chicago Press, 1974, p. 263.
- 14 Véase su conocido ensayo, *Le Rire: essai sur la signification du comique*, París, Presses Universitaires de France, 1964.
- 15 *La Celestina*, vol. II, Ed. de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Clásicos Castellanos, 1965, p. 184.
- 16 Op. cit., p. 252.
- 17 Véase la nota 2.
- 18 SYPHER, Wyllie: *Op. cit.*, p. 177.
- 19 «Algunas reflexions sobre el desencís cultural», juliol-agost, 1979, n.º 16, pp. 32-51.
- 20 *Los Anales Franco-Alemanes*, Barcelona, Ed. Martínez-Roca, 1973, p. 67.
- 21 «Marsé, un escritor decimonónico», art. cit., p. 68.
- 22 «Referéndum y albóndigas», en *Confidencias de un chorizo*, op. cit., p. 188.
- 23 *The novel of the future*. Nueva York, Collier Books, 1976, p. 198.