

EL EMBRUJO DE SHANGHAI DE JUAN MARSÉ (O SOBRE QUÉ PUEDE SER LA MEMORIA)

ENCARNA ALONSO VALERO
CREC-Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

Los sueños juveniles se corrompen en boca de los adultos» (Marsé 1993: 9):¹ así comienza *El embrujo de Shanghai*, una novela en la que Juan Marsé construye una doble historia a dos niveles espaciales y temporales que desemboca en una hermosa y triste metáfora de la decepción y del desengaño, a la vez que en una especie de amarga autoparodia de los que con el paso del tiempo han ido viendo caer los cimientos de sus más profundas convicciones.

El embrujo de Shanghai supuso un nuevo eslabón en la producción novelística de Marsé, que confirmaba una vez más la continuidad de su universo novelesco. En efecto, puede decirse que prácticamente toda la obra de este autor se inserta en el marco de la posguerra española y de sus efectos políticos y sobre todo sociales, y son, por tanto, historias que nos remiten de una forma u otra a la guerra civil y a sus consecuencias.

Así, como decíamos, la acción transcurre en un primer nivel en el contexto temporal y geográfico habitual en las novelas de Marsé, el marco urbano y mítico al que suelen llevarnos sus libros: los barrios humildes de Barcelona en los años terribles de la posguerra. Los personajes que aquí aparecen también han sido presentados en novelas anteriores: un grupo de adolescentes (la edad del propio Marsé en aquellos años) a los que la situación social y política que sufren en ese momento no ofrece salida alguna ni esperanza posible, y un grupo de «maquis», de guerrilleros de la época, en lucha contra el franquismo (unos que aparecen realmente en la novela y otros que están en ella a través de las palabras de los distintos personajes, en ocasiones ocupando un lugar central, como es el caso del Kim) sumidos en el desengaño, en el abandono de los ideales e incluso en muchos casos en la corrupción. En torno a estos dos grupos fundamentales encontramos otra serie de personajes (Anita, el capitán Blay, la madre de Daniel...), gentes oscuras con historias y vidas durísimas y sin posibilidad alguna de salir de esa situación, que terminan de configurar el ambiente sórdido y asfixiante de la posguerra. Es, como toda la obra de Marsé, una novela del fracaso, de la derrota y sus consecuencias. Entre esos personajes omnipresentes en los miedos de los personajes y en sus palabras se encuentra también la

¹ Todas las citas de la obra proceden de esta edición.

policía, que aunque tiene escasas apariciones reales en la novela está presente en cada página como el humo del que habla el capitán Blay estaría en el barrio, casi invisible pero condicionando todas esas vidas, siempre temida y considerada acechante por los personajes, que viven bajo el miedo de una represión brutal (de hecho, cuando Forcat llega por primera vez al barrio se nos dice que «se comentó que la policía tenía que saberlo y que seguramente ya le habrían interrogado en Jefatura, pero que, por alguna razón que nadie acertaba a explicarse, lo habían soltado», p. 14); del mismo modo, los niños creen que los que en realidad son empleados del Ayuntamiento vigilan a Forcat, y la señora Anita, en la primera ocasión que tiene de hablar con Forcat una vez que este se presenta en su casa, le dice: «“¿Te busca la policía?”», susurró ella, y él dijo: “No lo sé... Tal vez ya no. Yo no era importante en el grupo. Pero nunca se sabe”», p. 55).

La narración se nos ofrece desde dos visiones, dos puntos de vista: un narrador adulto rememora el pasado en primera persona; es Daniel, uno de los niños, que recuerda los hechos con la perspectiva que ofrece el tiempo transcurrido aunque, como no podría ser de otra manera, no puede ni quiere mirarlos de manera demasiado distanciada. Ese narrador adulto es el que introduce el tono general de desilusión y desencanto, de tremenda tristeza en algunos casos, de compasión por unos personajes a los que se describe con no poca cantidad de amor y que soportan en muchos casos su situación con enorme dignidad. De este modo, en esa narración separada de los hechos por el tiempo, el narrador recupera a menudo su conciencia adolescente de aquella época, la voz del niño que fue testigo directo de los hechos, de ahí que sea aún más patente en la novela el sentimiento de desengaño, de fracaso, porque se nos ofrece tanto el punto de vista de los chicos de la época, su visión de las cosas y sus expectativas, como la visión del adulto desengañado que describe la realidad oscura y asfixiante de aquellos años y el desencanto de su momento actual.

Esa visión realista, amarga y desengañada del narrador adulto hace que el lector sepa desde el principio de la novela que Forcat no es el hombre que todos imaginan, que el temor y la admiración que despierta se debe mucho más a un proceso de mitificación que a la realidad: «Nosotros no podíamos en aquel entonces ni siquiera intuir que el personaje era improbable, lo mismo que el Kim: inventado, imaginario y sin fisuras, un personaje que sólo adquiriría vida en boca de los mayores cuando discutían, reticentes y en voz baja, sus fechorías o sus hazañas, según el criterio de cada cual» (p. 14). La primera vez que los niños ven a Forcat se nos dice lo siguiente: «Sus ojos escudados en la gafas negras se demoraron solamente en un punto en el vacío, en no sabíamos qué, en la derrota de su vida tal vez [...] Por más que no dejamos de observarle en su inmovilidad un poco envarada, por mucho que nos fijamos en sus manos largas y oscuras y en su boca tensa, no pudimos captar ninguna señal que estableciera una alianza entre muerte y escenario, ningún gesto que

delatara fugazmente su conciencia cercada y condenada» (p. 20). En este pasaje aparecen reflejados ambos puntos de vista: el adulto que, con la perspectiva del tiempo, sabe que Forcat es un hombre derrotado que pensaba «en la derrota de su vida tal vez», al mismo tiempo que deja traslucir la conciencia del adolescente testigo de los hechos, que había pasado días esperando la salida del que consideraba un pistolero, casi una leyenda, y que buscaba en él «una alianza entre muerte y escenario», algo que delatara «su conciencia cercada y condenada». Naturalmente, en este caso también es fundamental el «nosotros», ese plural cuyo uso no es gratuito en esta novela.

Es también esa visión realista y desencantada del adulto la que sitúa la historia en un tiempo muerto, sin ninguna esperanza de futuro. Son múltiples los pasajes de la novela en los que se nos transmite esa sensación de estar en un tiempo parado, en una especie de paréntesis de tiempo que no ofrece posibilidad de actuar y mucho menos de progresar: las horas de los niños esperando que salga Forcat, los días de inactividad de los empleados del Ayuntamiento que van a arreglar el supuesto escape de gas (y que significativamente descubren un cementerio bajo la plaza), etc. En este sentido pensemos, por ejemplo, en el siguiente pasaje: «Me puse a pensar en los hombres encogidos y mudos que se frotaban las manos a mi lado tras los cristales de la taberna, en tantas tabernas del barrio y de la ciudad a esta hora, hombres oscuros y retraídos que bebían de pie mirando la calle o junto al mostrador o arrimados a los toneles de vino como si la vida les hubiera acorralado allí, sobre una sucia alfombra de serrín y escupitajos» (p. 19).

No es gratuito que estos adolescentes deformen su visión de la realidad con todo tipo de invenciones: frente a esa situación, a ese tiempo muerto y a esas vidas que no conducen a nada, lo único que pueden oponer estos jóvenes es la imaginación. De Susana se dice que tenía «una disposición natural a la ensoñación, a convocar lo deseable y lo hermoso y lo conveniente» (pp. 48-49), y al principio de la novela el propio Daniel dice lo siguiente: «Así empieza mi historia, y me habría gustado que hubiese en ella un lugar para mi padre, tenerlo cerca para aconsejarme, para no sentirme tan indefenso ante los delirios del capitán Blay y ante mis propios sueños» (p. 9).

Estos personajes abocados a la nada, con estas vidas que no pueden ir a ningún sitio, necesitan creer en unos héroes, pero la razón de lucha de esos héroes se ha ido desvaneciendo para dejar paso a una serie de actividades, no siempre lícitas, para poder sobrevivir. El hombre al que los niños admiran por su posición militante y al que imaginan con una pistola en la mano y rodeado de peligros es en realidad una persona derrotada, sin aspiraciones políticas ni vitales, y que ha visto hundirse todas sus convicciones. Hay en él un contraste continuo entre el personaje que estos jóvenes imaginan (y no sólo ellos, por supuesto) y la persona que realmente es. Evidentemente, Forcat no da la talla del mito que en el barrio hay creado en torno a él.

Este contraste entre lo que todos esperan del personaje y la persona que en realidad es aparece, como antes hemos dicho, desde la primera vez que los niños ven a Forcat, con unas expectativas que poco tienen que ver con su situación real. Posteriormente, durante su estancia en casa de Susana, lo vemos preparando meriendas para la enferma, acompañándola, cuidándola, es decir, se nos ofrece de él una imagen doméstica e inofensiva que tampoco coincide con lo que en principio los niños esperaban de él y que se superpone en cada momento con destellos de la imagen mitificada: «En el dorso de sus manos, las poderosas venas azules se encabalgaban sobre los nervios, pero lo que daba dentera era la piel manchada, algunas zonas amarillas como de yodo y otras de color rosado intenso que sugerían el mapa desleído de otra epidermis, parches sedosos, como si las manos hubiesen estado sometidas al fuego o a un ácido o como si laguna enfermedad misteriosa las hubiera despellejado parcialmente. Percibí además junto a ellas un olor parecido al de la coliflor hervida, un aroma casero, sumiso y pocho que nunca se me habría ocurrido relacionar con un pistolero» (p. 55).

Los ejemplos de construcción de la realidad son múltiples y constantes a lo largo de la novela: Daniel imagina para su padre una muerte que no se corresponde con la real, aunque él así lo crea durante años hasta el punto de convertir ese falso recuerdo en uno de sus más firmes asideros emocionales («vi su cuerpo tirado en una zanja y cubriéndose lentamente de nieve», p. 9; «su cuerpo abatido en la trinchera y bajo la copiosa nevada que lo iba cubriendo seguía allí, en el rincón que yo creía más infalible y protegido de la memoria, hasta que un día ocurrió algo y la imagen se me quedó inesperadamente desprovista de emoción, revelando su origen artificioso: me preguntó de dónde puñeta había sacado yo esa trinchera y esa gran nevada, esa idea que tenía desde muy pequeño y que ella nunca me quiso desmentir porque para un niño sin recuerdos de su padre era mejor eso que nada, pero que ella jamás me habló de tal cosa ya que en su día no había conseguido averiguar ni siquiera si tu padre murió en el frente, dijo, y mucho menos en qué forma y si llovía o nevaba o hacía sol cuando ocurrió, de modo que ya ves, todo eso no son más que figuraciones tuyas... Menos mal que el tiempo lo borra todo, hijo, añadió con una sonrisa ambigua, no sé si de alivio o de tristeza», p. 189); imaginan también un escape de gas, que finalmente también se revela como irreal, inventan que los trabajadores vigilan a Forcat cuando en realidad son empleados del Ayuntamiento, etc. No obstante, es normal que en torno a Forcat y a los demás personajes que están en situación clandestina se creen las mayores ficciones: el mundo de la clandestinidad tenía para los niños y también para los adultos cierto atractivo romántico y obligaba al silencio, creándose así una situación favorable para que la imaginación tomase rienda suelta. De hecho, incluso después de que toda la serie de mentiras que se han ido tejiendo en torno a esos personajes (Forcat, el Kim...) estalle, dice Daniel de

Denis que «nunca sabré si en sus visitas a la torre se escondía de un peligro real, si aún había contra él orden de caza y captura o si estaba allí sólo por la cara, de golfante, como estuvo antes Forcat. Pero todos sus gestos y posturas a veces un tanto rebuscadas, incluso su manera de andar, viendo siempre dónde pisaba y con fugaces miradas de soslayo, denotaban una larga y consumada relación con la clandestinidad» (p. 183). Así, es lógico que esas historias y los relatos que el propio Forcat inventa produzcan un efecto tan importante y tan profundo en estos jóvenes: con unas vidas que no van a ninguna parte, lo sorprendente de esta novela quizás no se encuentra tanto en la presentación de la vida real como en la de la imaginada, tal vez la única vida verdadera.

Esa construcción de la realidad alcanza también las expectativas de futuro: Susana cree que su padre volverá a buscarla, Daniel sueña con ser dibujante, el capitán Blay, sin duda uno de los personajes más interesantes, extraños y ricos del libro, cree que conseguirá evitar que la chimenea siga emanando el gas que considera tóxico, etc. Ninguna de estas expectativas se verá cumplida: las circunstancias políticas y sociales no permitían que ninguna perspectiva de futuro pudiera realizarse, una imposibilidad que es vista en la propia novela por algunos personajes, y curiosamente son el capitán Blay y Sucre, las dos personas a las que se les supone trastornadas sus capacidades mentales, los únicos que reconocen esa situación en voz alta. Sucre, por ejemplo, que a causa de la pérdida de la memoria pregunta constantemente quién es y qué hace (p. 13), pero que significativamente quema todos los días el periódico, en ocasiones solo y otras veces en compañía del capitán Blay, dice a este último a propósito de sus esfuerzos por frenar las emisiones del supuesto gas venenoso: «Pero tu cruzada es de risa. ¿Que no ves la magnitud de la nada que nos envuelve?— Y su mano mansa y cenicienta de artista pobre, como si la guiara una memoria rendida, la conciencia táctil de unas formas cívicas ya desterradas, abarcó con un elegante y amplio gesto el nauseabundo pantano que nos rodeaba—: Ya me entiendes. Una nada de sueños ahogándose en la nada, que dijo aquél...» (p. 61).

El capitán Blay, del que se nos dice repetidamente que se ha vuelto loco, se viste de Hombre Invisible cuando sale a la calle, ayudándose de unos vendajes, por el miedo que le provoca que pueda reconocerlo la policía, circunstancia que intenta evitar de esa extravagante manera: «Súbitamente, las dos puertas del armario se abrieron con un chirrido, unas manos huesudas y renegridas apartaron los viejos abrigos y los apolillados trajes de difunto colgados en las perchas y, de una larga zancada, corvo y felino, con medio caliqueño apagado en los labios y su pijama a rayas y su larga gabardina marrón, pero sin vendajes en la cabeza, el capitán Blay se plantó ante mí impulsado desde su otro mundo ya devastado e irrecoverable, el de los hijos muertos y los ideales perdidos, el de la derrota y la locura» (pp. 26-27). No obstante, este personaje, que en un principio se nos presenta como un extraño

anciano que ha perdido por completo la razón, se nos va perfilando a lo largo de la novela como uno de los personajes más dignos y más llenos de amargas verdades («Porque a fin de cuentas, hoy lo sé, entre ese gas fantasmal y quimérico que salía de las cloacas para adormecernos y su valeroso convencimiento de la existencia real de ese gas, no había sino un ligero malentendido. En cierta ocasión me dijo que todos los disparates que le reprochaban y las muchas locuras que había cometido en esta vida no eran sino ensayos y variaciones de una sola y misma locura...que nunca acertó a cometer porque no sabía exactamente en qué consistía», p. 157), hasta el punto de que, tras su muerte, que emociona profundamente a Daniel, el chico reconoce que el viejo capitán le había contagiado su capacidad de lucha y su entusiasmo, que acabó secundando realmente su batalla perdida y que Blay había acabado marcándolo positiva y profundamente: «Así, con el tiempo y casi sin darme cuenta, el escenario vital de mi infancia se me fue convirtiendo poco a poco en un paisaje moral, y así ha quedado grabado para siempre en mi memoria» (p. 158). Su reflexión final sobre el anciano no deja lugar a dudas:

Me dije que tal vez en el último momento tuvo la suerte de pensar, aunque sólo fuera durante un segundo fugaz, no en su casa que había sido una cárcel ni en su paciente y atrafagada Conxa, y tampoco en los hijos muertos que en su recurrente quimera junto a las brumas del Ebro nunca se acababan de morir, sino en lo único que de verdad poseía y reconocía como inequívocamente suyo, la sobada carpeta que esperaba recuperar y que él creía testimonio elocuente contra la infamia y la dejación y no era más que un extravío de su cólera, una quebranto de la memoria, la devastada conciencia de otra ignominia que muchos preferían olvidar. (p. 159)

La imagen mitificada que hay creada en torno a Forcat facilita la farsa y es una ayuda para fingir ser lo que no es: estamos ante un hombre derrotado, sin aspiraciones, pero la imagen que de él tienen los niños lo ayuda a crear una ficción que sirve en parte para encubrirse y sobrevivir pero también en gran medida para reafirmarse y rectificar unos hechos que no puede ni quiere admitir. La aventura del Kim en Shanghai, la arriesgada misión entre ex-nazis, pistoleros profesionales, travesías en barco, lugares siniestros y bellas mujeres es para Forcat, en cierto modo, un ejercicio de defensa y justificación, una necesidad psicológica. Distorsiona la realidad como medio de supervivencia pero también para poder relacionarse más fácilmente con ella, para reivindicar e intentar recomponer y dar sentido a una realidad que se le escapa. Pero Forcat no va a modificar la historia (como hace Forest en *La muchacha de las bragas de oro*) sino que de manera sucesiva, al principio tomando elementos reales y ficticios para ir poco a poco eliminando los primeros a favor de los segundos, va a acabar literalmente inventándose, convirtiendo lo que ha desembocado en el abandono de la combatividad y en actitudes que no quiere ni puede admitir, en una

vida heroica y más conforme a lo que se espera de ellos. Así, con la historia en Shanghai puede crear la vida imaginada que la realidad le niega. Podemos recordar en este caso la cita de Henry James que encabeza *La muchacha de las bragas de oro*: «Sus viejos padres no podían hacer gran cosa con el porvenir y han hecho lo que han podido con el pasado» (Marsé 1978). Efectivamente, Forcat no tiene ya ninguna aspiración, ninguna posibilidad de futuro, y por eso necesita inventar esta historia: lo que empieza siendo una forma de sobrevivir, un medio para poder quedarse en casa de Anita, acaba convirtiéndose en otra cosa, en una forma de poner orden, de negarse a sí mismo la degradación a la que ha llegado el mundo en el que se mueve y al que de un modo u otro pertenece. Es una forma de reinventar su propia vida, no ya la del Kim, y de negar su fracaso. Ante la incapacidad de Forcat de comprender esa realidad, ese fracaso, surge la necesidad de crear otra realidad: con esa especie de sueño heroico rectifica unos hechos que le resulta imposible aceptar y pone orden a la confusión y la incoherencia de la realidad. Esa otra realidad imaginada es tal vez la única vida verdadera, podría decirse que en cierto modo está al margen de la verdad y de la mentira, más allá de ellas.

Si esa especie de novela negra que es la aventura del Kim en Shanghai resulta creíble es porque la realidad no es más coherente que la ficción. Además, estos adolescentes tienen que sobrevivir de algún modo, y se oponen con la imaginación a una realidad adversa que no les ofrece ninguna posibilidad. A hacer creíble el relato también contribuyen las especiales condiciones de la posguerra: el misterio de la clandestinidad, los rumores sobre muertos y desaparecidos, el fantasma todavía cercano de la guerra civil, son historias reales que estos chicos oyen y que crean un clima propicio para que historias que en principio podrían resultar difíciles de creer sean aceptadas como reales o al menos como probables (de hecho, ni el propio Forcat escapa de ese clima de ensoñación: «Yo sólo falsificaba sus documentos y me inventaba firmas, les proveía de nombres e identidades nuevas: yo les hacía peligrosos, pero yo no lo era. Yo soñaba sus peligros», p. 68). Son significativas en este sentido estas palabras de Daniel: «A menudo me sentía flotar en la más pura irrealidad, confinado a un barrio petrificado y gris cuyos medrosos afanes no tenían absolutamente nada que ver con las emociones que por la tarde me esperaban en la torre: mi único deseo era volver junto a Susana y Forcat» (p. 73). Esa realidad imaginada, por tanto, es más coherente que la auténtica realidad, de ahí que resulte creíble, además de deseable («Una noche soñé que rompía ese dibujo en mil pedazos y que empezaba a trazar en tinta china la desgarrada silueta del *Nantucket* navegando hacia Extremo Oriente llevándonos a Susana y a mí de polizones, acurrucados en un rincón de la bodega», pp. 114-115).

La aventura de Shanghai es una novela dentro de la novela, con la trama de una novela negra: espías, pistoleros, ambientes refinados, intrigas, falsas apariencias y

sobre todo una traición. Puede resultar curioso que Forcat invente esta aventura en lugar de relatar hechos más cercanos a lo que podía ser la vida de los «maquis» (aunque en un principio Forcat empieza contando una historia propia de estos guerrilleros, más «creíble», por decirlo de algún modo, o más probable: las precauciones y los peligros para cruzar la frontera desde Francia a España, los esfuerzos por hacer que crucen con él la mujer y el hijo de un compañero... Pero pronto todo eso desemboca en la alejada, en todos los sentidos posibles, aventura en Shanghai). En este sentido, podemos pensar en la siguiente frase de *La muchacha de las bragas de oro*: «Nunca quiso Luys Forest narrar escuetamente los hechos por temor a verlos desmentidos: inventó, porque la invención sobrevive a la dudosa realidad que dictan los políticos» (Marsé 1978: 229). Por tanto, es posible que Forcat invente porque la invención es más difícil de desmentir que la mentira (aunque sin perder de vista en ningún momento que en *La muchacha*... hay una dimensión fundamental de sátira política; Forest, como su modelo real, inventa para falsificar la memoria).

Esta novela dentro de la novela está escrita de forma distinta a la propia novela. Aunque de ningún modo estamos simplemente frente a alegatos sociales o testimoniales, es evidente que en las obras de Marsé hay un intento de recuperación de un pasado tanto personal como colectivo y que el lenguaje utilizado responde a esa realidad y a esa intención. Por ello, según explica el propio Marsé, las historias que componen su mundo novelesco parten de una serie de imágenes («escribo estimulado por imágenes, no por ideas», dice Marsé; *vid.* Sinnigen 1982: 117) sacadas de las experiencias vividas, soñadas, oídas, leídas, etc., principalmente en su juventud y adolescencia. A partir de esas imágenes sacadas de su propia experiencia se reconstruye el mosaico de una época y la voz de los que vivieron en ella, la historia real de las personas que vivieron esa época frente a la historia oficial. Dice Marsé: «Creo que, en el fondo, ese es el tema de cualquier novela, es algo así como si uno escribiera una novela para desmentir lo que pretenden que se crea sobre algunos aspectos de la realidad» (Sinnigen 1982: 111). La aventura de Shanghai, por el contrario, se nutre fundamentalmente de elementos ficticios y del uso de una gran imaginación, incluso de una gran fantasía. Es, por decirlo así, una «aventura» al revés, o al menos en buena medida. Este juego infantil está definido en *Si te dicen que caí*: «Un juego barato que sin duda era consecuencia de la escasez de juguetes, pero también un reflejo de la memoria del desastre, un eco apagado del fragor de la batalla [...] Aumentó el número de personajes reales y redujo cada vez más el de los ficticios, y además introdujo escenarios urbanos, sucesos que traían los diarios y hasta los misteriosos rumores que circulaban en el barrio sobre denuncias, detenciones y desaparecidos. Era una voz impostada recreando cosas que todos conocían de oídas: hablar de oídas, eso era contar aventuras. Las mejores eran aquellas que no tenían ni pies ni cabeza, aquellas en las que no había que esforzarse para que resul-

taran creíbles: nada por aquel entonces tenían sentido» (Marsé 1985: 81). Es lo que hace Marsé cuando narra, contar «aventis», reivindicar la tremenda realidad de unos niños sin edad, como lo fue él mismo, a partir de materiales imaginados; es una forma de dar sentido a un mundo que no tenía ninguno y a la vez una forma de resistencia, al oponer la experiencia real de los que vivieron esa situación frente a la historia oficial.

La historia de Shanghai, en cambio, mezcla también personas y acontecimientos reales y ficticios, con la diferencia de que a partir de un asidero mínimo en la realidad se construye una historia totalmente fantástica que pretende mantener esa imagen mitificada frente a una realidad que es completamente diferente.

También existe entre ambas narraciones una diferencia en el lenguaje. Uno de los grandes hallazgos de la prosa de Marsé, del que procede gran parte de su fuerza, es su gran sencillez, su lenguaje casi descarnado en ocasiones, evitándose toda ampulosidad. En la narración de la historia de Shanghai aparece en ocasiones cierta ornamentación; podríamos decir que cuando narra Forcat el estilo es menos natural, más artificioso, que cuando narra Daniel. Es lógico que así sea: Forcat está narrando una especie de novela de intriga y el lenguaje tiene que ser el adecuado, un lenguaje casi de novela negra, a la vez que el propio de quien quiere mantener la tensión de un relato que se está contando de forma oral: «De pie junto al piano, el Kim coge la rosa y la mira obsesivamente, como si leyera en sus pétalos reblandecidos por el calor y en su amarillo fuego apagado la clave del enigma» (p. 147), por ejemplo, o «tiene buena puntería y muchas agallas, y uno de sus mayores placeres es limpiar y engrasar las armas del Kim siempre que éste emprende alguna misión. Se oye el tic-tac del reloj de pared, el silbido de un tren» (p.63); los ejemplos podrían ser múltiples («El Kim escucha tenso, fascinado por la voz rota y envenenada del héroe, rota como el cuerpo que la cobija y envenenada como la memoria del dolor que suscita ese cuerpo. Abstraído de todo menos de esa voz y ese dolor, [...] no alcanza a ver la señal agazapada a sus pies, pero yo sí la veo, nosotros sí la vemos: un alacrán de fuego que se arrastra en círculos concéntricos sobre las impolutas baldosas blancas, cercando a los dos amigos y moviendo a un lado y a otro su aguijón enhiesto, una uña escarlata y llameante», p. 84; «la rara perfección y la fuerza de la impronta transmiten la vida intensa y ardiente, el arrebató y el fuego que durante un breve instante abrasó la boca y que ésta grabó en la página, del mismo modo que la grababa ahora en la memoria del Kim: espectral y desflorada, surgida de la pálida nebulosa del papel como una herida», p. 111).

El espacio es también radicalmente diferente: frente a un espacio concreto y perfectamente delimitado, cercano y minuciosamente descrito, los barrios pobres de Barcelona, aparece un espacio desconocido, exótico, con la descripción de ambientes refinados, que favorece que la imaginación pueda tomar rienda suelta: Shanghai

(«qué era eso tan importante que su padre estaba haciendo en Shanghai, una ciudad tan remota y misteriosa», p. 60).

Tampoco es el mismo el tiempo de ambas narraciones: la novela es una visión retrospectiva mientras que la historia de Shanghai es un relato lineal narrado en presente. Esa supuesta cercanía o simultaneidad con los hechos que Forcat pretende transmitir es, además de la presencia del Kim en la historia, lo único que une la historia de Shanghai con la realidad de los que oyen ese relato. Esa situación temporal de simultaneidad es una exigencia para la verosimilitud de la historia y de la tensión de la historia, pero el relato de Shanghai en sí mismo está fuera de ese tiempo: es simplemente una historia fantástica, una novela de intriga ajena por completo a la realidad de los niños y por supuesto también a la del propio Forcat. Este último, cuando llega al barrio, es un hombre completamente derrotado y sin ninguna aspiración vital ni política. De hecho, el único personaje que se atreve a hablar explícitamente y en voz alta contra el régimen («Dios ya no manda, Conxa. Ahora mandan éstos», p. 27) y que recuerda continuamente la guerra («empezó a vendarse la cabeza girando sobre los talones como una peonza y volvió a verse a sí mismo gesticulando rabioso mientras se ceñía otra venda igual de vertiginosa, larga y sucia, en la frente ensangrentada: se sobresaltó, su cabeza herida debió rozar la lona de la fantasmal tienda de campaña plantada junto al río y se agachó justo a tiempo de ver a Oriol caer abatido por enésima vez. Alguien sollozaba siempre a su espalda y tendido en una camilla, quizá su otro hijo de diecisiete años que regresó del Ebro enfermo del tifus», pp. 27-28), el único que no se impone a sí mismo, aunque sí haya una imposición oficial, el silencio y el olvido como estrategia para sobrevivir, de ahí su dignidad pero también su drama, es el capitán Blay, pero también pone en entredicho la situación a la que han llegado determinados sistemas y organizaciones de oposición: «—Pero ¿el señor Forcat no era amigo suyo, capitán? —Era, eso es» (p. 59). No obstante, al hablar de los «maquis» lo que se nos ofrece no es exactamente una crítica, sino una visión amarga que forma parte del tono general de decepción y desengaño; el propio Forcat dice en un momento de su relato: «lo que movía a estos hombres que se habían propuesto transformar el mundo, lo que les impulsaba a vivir peligrosamente, sacrificando la seguridad y el afecto de su familia y en muchos casos su propia estima, eran unas cuantas cosas que hoy en día ya empiezan a no importar a nadie y pronto serán olvidadas. Tal vez sea mejor así; a fin de cuentas, el olvido es una estrategia del vivir» (p. 79), y en otro momento señala: «lo que has dejado a tu espalda no es sólo la interminable derrota y tantas ilusiones perdidas, no sólo los camaradas muertos sino también los que aún han de morir, intrépidos e imprudentes muchachos de Toulouse y de otros puntos del sur de Francia que fatalmente volverán a cruzar la frontera empuñando las armas con la misma loca determinación que te empujó a ti un día, y verás derramada la sangre pasada y la futura,

[...] tantos sacrificios inútiles que jamás quedarán registrados en ninguna parte, tanta generosidad y tanto coraje que al cabo no remediará nada ni beneficiará a nadie» (pp. 122-123).

Cuando el juego ficción/realidad se rompe, lo que aparece ante nuestros ojos es una situación lamentable: Susana acaba prostituyéndose; los hermanos Chacón, abocados a la marginalidad y a la vida delictiva; Anita, borracha y enferma, acaba distorsionando también la realidad como mecanismo de defensa («lo contaba así, desde el sedimento limoso de una memoria estancada y pugnando por desprenderse de conjeturas ajenas y propias, como si también ella estuviera poseída por emociones y prejuicios que empañaban la verdad, que no pertenecían a esa fatídica noche y tenían poco que ver con la realidad de los hechos», p. 187); Denis acabará prostituyendo a Susana y regentando un bar que es la tapadera para unos ingresos que vienen «del cobro de cuotas a viejos militantes republicanos y de atracos a establecimientos comerciales» (p. 184) y habla de una posible delación a propósito de la detención policial de Nualart y otros compañeros (Forcat había contado en un momento de su relato que «entre otros disparates, el informe sugiere la posibilidad de una delación mía en la Jefatura Superior de Policía de Barcelona a cambio de una supuesta impunidad», p. 80; y luego Denis sugiere que la delación pudo haberla hecho el Kim: «Después de la detención de Nualart, de Betancort y de Camps, quién sabe si denunciados por él mismo, ¿o tampoco sabías eso?», p. 173). Todo acaba o en un completo fracaso o en una absoluta prostitución moral, porque finalmente casi todos traicionan los principios que habían dicho poseer, casi todos caen en ese falseamiento al que estaban abocados por el peso de las circunstancias. Vemos ahora que la ficción era una defensa porque era más digna que la realidad, de ahí que el narrador recuerde con cierta nostalgia aquella época en que creía esas ficciones. Ese es el motivo de que Marsé abra el libro con la cita de Luis García Montero en la que se nos dice que «la verdadera nostalgia, la más honda, no tiene que ver con el pasado sino con el futuro. Yo siento con frecuencia la nostalgia del futuro, quiero decir, nostalgia de aquellos días de fiesta, cuando todo merodeaba por delante y el futuro aún estaba en su sitio».

Todo esto se aprecia en el descorazonador final: «Algo que no llegaba a ser ni siquiera mi sombra, el apagado rumor de mis pasos tal vez, el aire que desplazó mi cuerpo o simplemente la costumbre de presentir una presencia delante de la taquilla, la alertó [a Susana] sin necesidad de verme y dejó a un lado la labor de ganchillo, cogió el taco de entradas y preguntó: “¿Cuántas?”, sin alzar los ojos, y yo dije: “Una”, pagué y acto seguido me sorprendí ya casi dentro del cine y prometiéndome saludarla al salir» (p. 192). No obstante, Daniel sigue sin renunciar a la imaginación («Nunca lo vi, pero el recuerdo de la escena es tan vivo que suelo olvidar que nunca lo vi: sus bocas buscándose y chocando, de pie los dos y abrazados estrechamente

en la penumbra del recibidor», p. 128) o a la mezcla de esta con la posible realidad, al fin y al cabo igualmente dudosa, como arma con la que resistir y como forma de poner orden y dar sentido: «Me gusta ese desvarío, me gustó desde el primer día que lo escuché y en el transcurso de los años lo he cultivado secretamente en mi corazón [...] Pero más que una hipótesis, era un sentimiento. Porque así, rematando el cadáver caído en el jardín para exculpar a la niña, el estrábico embustero culminaba su impostura» (p. 188). Y es que, aunque como bien reconoce Daniel recordando a Susana, la naturaleza fundamental de sus recuerdos, su razón principal, es el desvalimiento («cuántas veces no habré pensado en la naturaleza desvalida de sus recuerdos como si fuese un reflejo de la mía igualmente desvalida», p. 191), con el tiempo aprende lo que sus ojos de adolescente no podían ver: «Entonces yo aún no sabía que a pesar de crecer y por mucho que uno mire hacia el futuro, uno crece siempre hacia el pasado, en busca tal vez del primer deslumbramiento» (p. 190). Así, en la reflexión del narrador adulto vemos que a pesar del desengaño queda la memoria como dolor y como mentira pero también como lugar en el que resistir, y mientras se tenga la conciencia del pasado existe la posibilidad de poder hacer algo con el futuro: «Durante un buen rato no me enteré de qué iba en la pantalla. Lo que veía desfilar ante mis ojos una y otra vez era una sola imagen que parpadeaba congelada y silente como si se hubiese atascado el proyector, una reflexión de la luz más ilusoria que la de una película pero grabada en el corazón con más fuerza que en la retina del ojo, y que ha de acompañarme ya para siempre: [...] Susana dejándose llevar en su sueño y en mi recuerdo a pesar del desencanto, las perversiones del ideal y el tiempo transcurrido, hoy como ayer, rumbo a Shanghai» (p. 192).

BIBLIOGRAFÍA

AMELL, Samuel, *La narrativa de Juan Marsé*, Madrid, Playor, 1984.

AYALA-Dip, J.E., «Juan Marsé o el desencanto de la memoria», en *El viejo topo*, n° 27 (1978), pp. 45-49.

AZANCOT, Leopoldo, «Marsé, novelista», en *Nueva estafeta*, n° 2 (1979), pp. 85-87.

BELLVER, C.G., «Juan Marsé, *La muchacha de las bragas de oro*», en *Anales de la narrativa española contemporánea*, n° 5 (1980), pp. 200-201.

COLECTIVO LANTABA, «Yo no milito. Entrevista con Juan Marsé», en *Cuadernos para el diálogo*, n° 247 (1978), pp. 44-45.

- CONTE, Rafael, «El realismo proscrito, Juan Marsé-Jesús López Pacheco», en *Ínsula*, n.º 346 (1975), p. 5.
- DOMINGO, José, «Del realismo crítico a la nueva novela», en *Ínsula*, n.º 290 (1971), p. 5.
- EGEA, Joan, «La madurez crítica de Juan Marsé», en *Camp de l'arpa*, n.º 14 (1974), pp. 22-23.
- LÓPEZ, Francisco, «Vencedores y vencidos», en *Quimera*, n.º 21-22 (1982), pp. 66-69.
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley, «El punto de visto dual en tres novelistas españoles», en *Ínsula*, n.º 396-397 (1979), pp. 7 y 9.
- , «Últimas tardes con Teresa: culminación y destrucción del realismo social en la novelística española», en *Anales de la narrativa española contemporánea*, vol. 5 (1980), pp. 13-26.
- MARSÉ, Juan, *El embrujo de Shanghai*, Barcelona, Plaza&Janés (Ave Fénix/Serie Mayor), 1993.
- , *La muchacha de las bragas de oro*, Barcelona, Planeta, 1978.
- , *Un día volveré*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.
- , *Si te dicen que caí*, ed. de William M. Sherzer, Madrid, Cátedra, 1985.
- MORÁN, Gregorio, «Reseña de *Si te dicen que caí*», en *Cuadernos para el diálogo*, n.º 178 (1976), pp. 50-51.
- RÍOS RUIZ, Manuel, «Las aventis de Juan Marsé, el novelista de nuestro tiempo», en *Nueva estafeta*, n.º 27 (1981), pp. 71-74.
- SHERZER, William M., *Juan Marsé: entre la ironía y la dialéctica*, Madrid, Fundamentos, 1982.
- SINNIGEN, Jack, *Narrativa e ideología*, Madrid, Nueva Cultura, 1982.
- SOUZA SÁEZ, José M., «Bajo el peso de la historia», en *Nueva estafeta*, n.º 48-49 (1982), pp. 115-117.
- SUÑÉN, Luis, «Juan Marsé y Alfonso Grosso», en *Ínsula*, n.º 339 (1979), p. 5.
- VARGAS LLOSA, Mario, «Una explosión sarcástica en la novela española moderna», en *Ínsula*, n.º 233 (1966), pp. 1 y 12.