

GERMANA VOLPE

LA TRANS(I/AC)CIÓN ESPAÑOLA EN *LA MUCHACHA DE LAS BRAGAS DE ORO* DE JUAN MARSÉ

Università di Napoli L'Orientale

Resumen

El ensayo tiene el propósito de señalar cómo en *La muchacha de las bragas de oro* Juan Marsé, utilizando diferentes recursos literarios, ha prontamente abordado el problema de la Transición española mostrando cómo evoluciona hacia una transacción, o sea hacia un pacto de silencio y olvido entre generaciones que se muestran incapacitadas para desarrollar un debate, público o privado, sobre un pasado lacerante.

palabras clave: Juan Marsé, Transición española, memoria, olvido, metafiction

Abstract

The Spanish trans(i/ac)tion in La muchacha de las bragas de oro by Juan Marsé

The purpose of this essay is to point out how in La muchacha de las bragas de oro Juan Marsé, using different literary resources, has promptly faced the problem of the Spanish Transition, showing how it evolves into a transaction, that is, a pact of silence and oblivion between generations that are incapable of developing a debate, neither public nor private, about a painful past.

keywords: Juan Marsé, Spanish Transition, memory, oblivion, metafiction

Cuando, el 1 de octubre de 1946, en el Palacio de Justicia de la ciudad alemana de Núremberg, finalizaron los juicios que condenaron a algunos de los altos dirigentes nazis por los crímenes contra la humanidad cometidos durante la segunda guerra mundial, quedó claro a todo el mundo que ni siquiera los jefes todopoderosos del *Tercer Reich* podrían evadir la acción de la justicia, una vez que el aparato delictivo que los amparaba se hubiera desmoronado bajo la presión de nuevas fuerzas e ideologías que por fin dejaban de ser ciegas a los valores humanos e igualitarios. El proceso tuvo un gran eco en todos los países implicados en el conflicto y, en general, en el mundo occidental, convirtiéndose en uno de los primeros eventos mediáticos del siglo XX, así que cuando en España, casi treinta años después, con la muerte de Francisco Franco y el fin de la dictadura, se produjo una situación análoga de derrumbe del andamiaje de connivencias que había permitido un sinfín de violencias y abusos, empezó a cundir la idea de que había llegado el momento en que los responsables de tales crímenes debieran rendir cuentas de sus acciones. De hecho, mientras una parte de la sociedad española se regocijaba con la idea de poder por fin reanudar el proceso de democratización empezado durante la Segunda República e interrumpido con el estallido de la guerra civil, la otra parte se enfrentaba al temor de pagar la deuda contraída con la sociedad o convertirse en objeto de represalias políticas.

Tal vez sea esta una de las razones por la que muchos intelectuales afiliados al franquismo se apresuraron a escribir sus memorias de los largos años de la dictadura con la intención de justificar su propia conducta y mitigar el juicio ajeno sobre ella. Este fenómeno se produjo dentro de un marco literario influenciado por una nueva apuesta por la narratividad y una creciente demanda de historización, que surgieron la primera como consecuencia del experimentalismo de la década anterior, la segunda como respuesta inmediata a la muerte del dictador. Se ha calculado que entre 1975 y 1982, año en que –según muchos estudiosos– se da por terminado el período de la Transición a la Democracia, se publicaron más de ciento setenta novelas sobre la guerra civil española y sus consecuencias. Pero al lado de ellas se editaron también libros de memorias, más o menos ficcionalizados, cuyo principal objetivo era limpiar la imagen del autor que normalmente había estado ligado al franquismo de diferentes maneras.

Sin aludir a este factor literario de renovado interés memorialístico, no se puede entender la aparición de la novela de Juan Marsé, *La muchacha de las bragas de oro*¹, en 1978, es decir en un momento histórico muy delicado y agitado en

1 Como también en el caso de otras novelas suyas, un año antes de la primera edición de *La muchacha...* Marsé publica *Parabellum* (*Bazaar*, 1: 80-86), un relato que mantiene con ella un indudable parecido argumental.

que en España se están sentando las bases del futuro, entre reivindicaciones de las libertades políticas suprimidas en 1939 por un lado, tensión entre intransigencia y aperturismo por otro lado, huelgas, manifestaciones, violencia y terrorismo, y por último, pero no menos importante, la redacción de la Constitución que se aprobará en las postrimerías del mismo año de publicación de la novela, con la cual se intenta armonizar las diferentes instancias de la sociedad.

Con *La muchacha...* Marsé entra en el debate cultural y político del momento ofreciendo al público la posibilidad de reflexionar sobre la falsedad de ciertos intelectuales que pretenden cambiar bandera política según les convenga y sobre los monstruos producidos, esta vez no por el goyesco sueño de la razón, sino por la unión de las dos diferentes y antagónicas esencias del alma española que se habían enfrentado en la guerra civil. En efecto, la mirada marseana siempre ha sido muy aguda para escudriñar las hipocresías y las contradicciones de la sociedad contemporánea, en particular de la burguesía catalana, llegando a ser un elemento aglutinador de su narrativa; desde luego no el único, puesto que en su obra hay una serie de temas, recursos y motivos que se repiten y le confieren coherencia y cohesión. Según palabras de William M. Sherzer, “a través de la intertextualidad e intratextualidad él traza una compleja telaraña de “enunciados”, todos “interrelacionados” (1982: 59). Además, se puede notar una atención especial, que llega a ser casi obsesiva, a un período concreto de la historia de España, a saber el que arranca en los primeros años de la posguerra española y llega hasta la Transición hacia la Democracia. Como afirma Encarna Alonso Valero, “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” (2007: 7). Análogamente, el escenario privilegiado de sus novelas suele ser Barcelona, de manera que se puede notar un vínculo entre la escritura y sus vivencias, además de una insistencia del autor sobre el mismo cronotopo² (Bajtín 1989: 237-38) —la Barcelona de posguerra— que pronto se convierte en un microcosmos que él describe minuciosamente por formar parte de ello³.

2 Me refero naturalmente al concepto de cronotopo aplicado a la teoría de la literatura por el lingüista y filósofo ruso Mijaíl Bajtín (inspirándose en la teoría de la relatividad de Einstein), quien lo define como una metáfora que expresa “el carácter indisoluble del espacio y el tiempo” (1989: 237). Dicho en otras palabras, “en el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un modo inteligible y concreto” (Bajtín 1989: 237-238).

3 Juan Marsé Carbó (Barcelona 1933 – Barcelona 2020) lleva una infancia complicada, marcada por la estrechez material y cultural de la posguerra, y la dificultad inherente a descubrir que es hijo adoptivo; su nombre real es, de hecho, Juan Faneca Roca. Procedente de un ámbito obrero, empieza a trabajar a los 13 años dedicándose a diferentes profesiones (aprendiz de orfebre, mozo de

En este sentido su quinta novela⁴, *La muchacha de las bragas de oro*, representa una excepción, porque se ambienta en el pueblo de Calafell, situado en la costa catalana, en la provincia de Tarragona, donde un escritor falangista venido a menos se retira para escribir un libro de memorias después de la caída del franquismo. Pronto se hace evidente que cambia el contexto espaciotemporal, pero el compromiso de Marsé con su tiempo sigue siendo el mismo. En su vieja casa familiar, una casa de pescadores con vistas a la playa, Forest vive aislado de los lugareños, con la sola compañía de la criada Tecla y del perro Mao. La escritura de su autobiografía tiene el propósito mal disimulado de presentar a los lectores una imagen revisada y retocada de sí mismo, falseando la realidad y pintándose como lo que no fue, es decir un disidente, un demócrata que durante la dictadura había tratado de desertar del sistema de manera subterránea, considerándolo un poder injusto. No solo su imagen, sino también sus memorias sufren incesantes retoques en el intento de convertir episodios, circunstancias e incidentes del pasado en hechos reveladores de su temprana disconformidad con la ideología franquista y de su voluntad de “desengancharse” del régimen, la cual no pudo hacerse realidad supuestamente a causa de la enfermedad de su esposa. Su disidencia sería, por tanto, fruto de una convicción sincera y no de una maniobra oportunista de última hora. Para desordenar sus planes llega su sobrina Mariana, encargada por su madre tocaya de realizar un reportaje sobre la vida y la obra literaria de su tío; la joven, además del reportaje, decide ayudar a su tío en la redacción de sus memorias, revisando las páginas que él va escribiendo. Sin embargo, la muchacha pronto se convierte en el papel de tornasol que le obliga a enfrentarse a sus propias mentiras. El diálogo se convierte en terreno de encuentro y desencuentro

laboratorio, traductor, profesor de español, colaborador editorial, guionista cinematográfico etc.), hasta darse a conocer como escritor. Su origen modesto y su vida intensa le hacen especialmente sensible a las dificultades de los humildes (como los niños huérfanos que abundan en su obra), y al mismo tiempo crítico hacia las clases más altas (incluyendo a los intelectuales), de las que depende la suerte de los primeros, sin olvidar la clase burguesa, con la que también ajusta cuentas en su obra.

4 Es en realidad la sexta, si consideramos *Esta cara de la luna* (1962), su segunda novela después de *Encerrados con un solo juguete* (1960), que él repudiará más tarde impidiendo su reedición. El gran éxito lo consigue con *Últimas tardes con Teresa* (1966, Premio Biblioteca Breve), que guarda cierta relación de continuidad argumental con la novela siguiente, *La oscura historia de la prima Montse* (1970). *Si te dicen que caí* (1973), cuyo título es un verso del himno falangista “Cara al sol”, se publica en México porque la censura impide su publicación en España. Después de *La muchacha de las bragas de oro* (1978, Premio Planeta), publica *Un día volveré* (1982), *Teniente Bravo* (1987), *Ronda del Guinardó* (1984, Premio Ciudad de Barcelona), y *El amante bilingüe* (1990, Premio Ateneo de Sevilla), *El embrujo de Shangai* (1993, Premio de la Crítica y Premio Europa), *Rabos de lagartija* (2000), *La gran desilusión* (2004), *Canciones de amor en Lolita's Club* (2005), *Caligrafía de los sueños* (2011) y *Esa puta tan distinguida* (2017).

de diferentes posturas y de dos generaciones, de las que una se mantiene anclada al pasado y brega con un presente hostil para no perder la posición privilegiada adquirida durante la dictadura, la otra vive el presente con el deseo de gozar de la libertad que le fue prohibida durante mucho tiempo y se proyecta hacia un futuro en el que el mentiroso andamiaje construido por los mayores se pone en tela de juicio. Con su espontaneidad y franqueza la joven se opone al retoricismo engañoso de él y le apremia con preguntas y observaciones hasta quitar el velo a sus embustes y dejarle caer en el abismo de su degradación moral. Además, la trama de la novela no se agota solo en el ámbito político del asunto, sino que tiene implicaciones personales y familiares inesperadas, porque Mariana, con su lenguaje descarado y franco al mismo tiempo, no deja de provocar sexualmente a su tío hasta conseguir tener con él un trato carnal. Se prepara de esta manera el desenlace al que contribuye la anagnórisis final que revela a Forest la verdadera identidad de Mariana, quien en realidad no es su sobrina, sino su hija, nacida de una aventura fugaz con su cuñada; el descubrimiento sume al escritor en una profunda crisis que le lleva a intentar suicidarse, sin conseguirlo.

No son pocos los críticos que se han pronunciado de forma negativa acerca de *La muchacha de las bragas de oro*, destacando tal o cual aspecto (Martínez Cachero, Sanz Villanueva, Azúa, Alonso S., etc.); tildada de “frustrada” (Basanta 1981: 90), cuando no de “novela apresurada y fallida” (Villanueva 1979: 99), casi siempre se la ha interpretado de manera apresurada y parcial, puesto que lo que prevalece es una lectura focalizada en el elemento erótico del texto. Aunque es innegable que lo erótico juega un papel muy importante en la estructura de la novela, parece evidente que una lectura únicamente centrada en este rasgo resultaría demasiado simplista, como afirman otros estudiosos que, en cambio, valoran positivamente la obra (Amell, Suñén, Gundín Vázquez, etc.). Es verdad que el personaje de Mariana, por ejemplo, está muy erotizado, así como también el del mismo Luys, de quien se cuentan los lances amorosos juveniles y sobre todo la atracción sexual que ejerce sobre su sobrina. De igual forma el título con el que la novela se ha comercializado –y que sustituyó el primer título, con el que fue galardonada con el Premio Planeta en el octubre de 1978, a saber *La memoria maldita*– es una clara concesión al gusto que se había venido extendiendo ya en los primeros años de la Transición, cuando una actitud desinhibida y promiscua hacia el sexo fue acaso la respuesta más espontánea e inmediata a la represión franquista hasta entonces padecida, aunque hay que decir que Marsé ya había abordado el tema en 1960 en su primera novela, *Encerrados en un solo juguete*. Sin embargo, mirándolo bien, *La muchacha de las bragas de oro* es un título polisémico que alude no solo al contenido erótico del texto, sino también a otros dos temas fundamentales y colindantes

de la novela: la falacia de las apariencias y la supuesta inocencia de la muchacha, que se refleja también en la de su tío. De hecho, el título con el que se conoce hoy en día la obra –además de visibilizar especialmente a Mariana convirtiéndola en co-protagonista de Luys, como es en realidad–, hace hincapié en la confusión ficción-realidad, que vertebra el texto, incluso en su dimensión de recuperación de “la memoria maldita”, con lo cual podemos afirmar que es mucho más acertado que el primero, por más abarcador.

Ahora bien, la memoria –o más bien la narrativización de la memoria– es sin duda un tema central, que se armoniza con otros temas (además de los antes señalados, hay que añadir el de la metaficción) y con un conjunto de motivos que se reiteran a lo largo del texto. Se construye de esta manera un repertorio de imágenes⁵ repetidas en diferentes versiones (el día en que Forest se afeitó el bigote para siempre; la señal de una supuesta bala disparada contra un símbolo franquista en la fachada de su casa; la furgoneta azul de reparto de coñac; la noche en que Luys confundió a su futura esposa Soledad con su hermana, es decir la madre de Mariana, mientras sonaba el piano de cola; los fármacos de Soledad; el cuadro de José María Tey; el adulterio de Sole; la noche en que se acostó con su cuñada, la madre de Mariana; la pistola Astra, etc.), según los fallos de la memoria del sexagenario Luys, y más frecuentemente según su deseo de mostrarse diferente de lo que fue. Si por un lado es verdad que “Hay cosas que uno debe apresurarse a contar antes de que nadie le pregunte” (7), como nos asegura el *incipit* de la novela, por otro lado el autor, utilizando los recursos de la focalización interna fija (Genette 1980: 189), renuncia a contarlas de manera unívoca e indiscutible, porque nos muestra cómo el protagonista va distorsionando la realidad para ajustarla a sus fines:

Así, al introducir en las memorias la segunda falacia, alterando un dato trivial (la fecha, el lugar y la ocasión en que se afeitó el bigote para siempre), Luys Forest se adentró sin remedio en el juego de buscarse a sí mismo en el otro recuerdo sin fechas, espectral y frágil, sostenido con invenciones, de lo que pudo haber sido y no fue. Quiso creer, en un principio, que era una simple licencia poética, coqueterías autobiográficas de interés relativo (¿a quién podía importarle, después de tanto tiempo, que adelantara en quince años la defunción de un bigotito cursi, o si la fantasmal cicatriz en un emblema ya borrado por el tiempo y olvidado la causó un niño con su arco y su flecha de varillas de paraguas o una pistola Astra?), pero no tardó en darse cuenta que todas apuntaban en

⁵ Entrevistado por Luigi Giuliani, Marsé explica el método que utiliza al plantearse una narración: “Parto generalmente de imágenes. Suelo decir que a mí me ha influido tanto el cine como la narrativa desde chaval, con imágenes que de alguna manera me atraen y me sugieren la posibilidad de contar una historia” (Giuliani 2021: 5).

la misma dirección, y eso le reveló la verdadera naturaleza de tales artificios: se trataba de un ajuste de cuentas con el pasado, que no cesaba de importunarle. Consideró que, en el peor de los casos, en el supuesto de verse un día desmentido por un lector avisado, cualquier amigo (pero qué pocos le quedaban ya) o conocido de aquellos años, un pariente, su propia cuñada o incluso fotografías suyas hechas entre el 42 y el 57, siempre podría alegar un desgaste de la memoria, un error de fechas (24-25).

En muchas ocasiones asistimos a los pensamientos y a las tretas que el “memorista coctelero” (168) lleva a cabo de manera deliberadamente consciente para que coincidan acontecimientos ficticios o solo parcialmente verdaderos:

Hablo de cosas que nadie recuerda ni podría desmentir [...] Maquillando retrospectivamente esos gestos y voces regurgitadas, decidió que el amante sin rostro podía y debía tener un rostro –naturalmente difunto– y ese rostro sería el de Tey. ¿Acaso Sole y él no habían sido novios antes de la guerra? Un detallito sin importancia, pero que hacía la cosa endiablidamente verosímil. Por cierto, tenía repletos los archivos de la memoria visual de la pareja en esta casa y podía utilizarlas impunemente [...] (163-64).

El juego entre realidad y ficción se hace evidente al constatar que “aunque el mórbido conjunto estaba fraudulentamente manipulado, las partes que lo componían eran reales” (165), así que el resultado es una “chatarra retórica” (163) simbolizada por el “ratón diminuto” (57) que quedó atrapado en el teclado de la Underwood “y murió, esparciendo por el estudio un nauseabundo olor cuyo origen él tardó horas en localizar” (57). La imagen del ratón muerto en la máquina de escribir representa muy bien la degradación moral del ex falangista y el potencial corruptivo de su escritura.

Es verdad que, como señala Jacques Lacan, en la escritura autobiográfica siempre hay una tensión hacia el “yo ideal” que se coloca en una línea de ficción, es decir en el proceso de reconstrucción de la identidad del individuo que tratará de formar una imagen coherente e incluso idealizada de sí mismo, y que para este fin, el sujeto seleccionará las experiencias más adecuadas:

Esta forma por lo demás deberá designarse como yo ideal [...] esta forma sitúa la instancia del *yo*, aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo; o más bien, que solo asintóticamente tocará el devenir del sujeto, cualquiera que sea el éxito de las síntesis dialécticas por medio de las cuales tiene que resolver en cuanto *yo* [je] su discordancia con respecto a su propia realidad (Lacan 1984: 90).

Forest no duda en confesar que su intento es forjar una imagen ideal de sí mismo: “-Pero no hablo de cómo soy ni cómo fui, sino de cómo hubiese querido ser” (15) y “Recuerdo con más precisión al hombre que hubiese querido ser que al que he sido. No intento reflejar la vida, sino rectificarla” (211). Pero no se limita a eso, sino que va mucho más lejos; trata de resolver su discordancia con la realidad reivindicando su derecho a rectificar el pasado, convirtiendo su apoyo al régimen franquista en desavenencia. No se contenta con cambiar de opinión en el presente –lo cual sería desde luego muy cómodo pero legítimo, ya que cada cual tiene derecho a cambiar de opinión–, sino que pretende cambiar su pasado y construir su credibilidad sobre ese cambio. Se produce de esta manera una distancia entre la realidad y el deseo, entre la realidad y la ficción, que sin embargo en el caso de Forest tiene un valor ético descomunal porque las verdades que él intenta sacrificar en el altar de su línea de ficción tienen que ver con las vidas y los destinos de millones de españoles: “-Te habrás dado cuenta –dijo– que esta pequeña falacia sostiene retrospectivamente la otra, la que me permite enmascarar una vivencia real que hoy quisiera olvidar: la causa de mi cojera. Fue, efectivamente, una heroica herida de guerra. Pero yo prefería que fuese por atropello: tengo derecho a rectificar mi vida” (152).

En este sentido Mariana llega a ser un personaje imprescindible en la novela, porque sus observaciones ponen puntualmente al descubierto las mentiras de su tío: “Eso quiere decir que nadie te persiguió nunca, que nadie te apuntó jamás con una escopeta de caza, que nadie entre los tuyos te odiaba por... supuestas disidencias que hoy te beneficiarían” (153). En la confusión general de este proceso de construcción de la verdad de Luys –que es una verdad ficticia, narrativa en el sentido de que es la verdad que él quiere ofrecer al lector de sus memorias, pero no es en absoluto la Verdad con mayúscula–, en que el lector de la novela marseana queda desorientado por no saber qué versión creer, Mariana intenta poner orden actuando en el proceso de escritura al revés de lo que hace en la vida real donde, al llegar a casa de su tío, “escrupuloso amante del orden doméstico” (102) como requiere la ideología franquista, altera gravemente el “sistema de referencias” vigente (103) produciendo un desorden de que él no deja de quejarse⁶.

La muchacha le recuerda que corrige demasiado (29) y no le ahorra comentarios y epítetos sarcásticos, subrayando los defectos de su escritura, pero también de su forma de ser:

6 En el mismo año de publicación de *La muchacha de las bragas de oro* se publica también un texto muy importante para las letras españolas de la época, es decir *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité, que presenta la dialéctica orden-desorden como espacio de contraposición entre la imposición de los valores dictatoriales por un lado y la expresión de la libertad y la irracionalidad por otro lado.

En mi trato frecuente con los llamados hombres de letras, vengo observando una constante muy desagradable. Hostia, todos os esforzáis en profundizar en el conocimiento de los sentimientos humanos, pero el respeto y la comprensión entre modos de pensar o sentir diferentes no es una de vuestras cualidades más comunes (131).

Efectivamente el blanco de la crítica mordaz de la joven no es tan solo su tío, sino en general todos los escritores triunfalistas que durante la dictadura habían celebrado las victorias del régimen. En sus correcciones, puestas entre paréntesis, al texto que Luys va redactando, Mariana comenta punzantemente algunos pasos de las memorias, comparando en alguna ocasión la escritura de su tío con la de los escritores falangistas Agustín de Foxá y José María Gironella: “(Luys Forest parafraseando a Agustín de Foxá. No insistas, tío; a estas alturas, el lector ya sabe que estás dispuesto a todo –incluso a mentir– con tal de no aburrirle con tus memorias)” (123) y “(Te prevengo, tío: con esta manía de lanzarte cada dos por tres en busca de ruido y la furia, acabarás de morros en el diccionario de sinónimos como un Gironella cualquiera)” (142). A continuación están otros ejemplos de correcciones que muestran esa duplicidad de perspectivas, que bien se podría considerar como el reflejo del conflicto generacional que se produce durante la Transición: “(En fin, tío. Habría que limpiar la «baba» del texto, pero aun así creo sinceramente que el capítulo no tiene arreglo y merece la papelera)” (129); “(Lenguaje de telenovela, tío, ojo)” (160); “(Creo que esta última frase deberías suprimirla, tío, es francamente desvergonzada)” (161). Marsé utiliza este recurso de segura eficacia que nos mete de lleno en la dimensión metaficcional de la novela, ya muy evidente en sí misma⁷, al exhibir los mecanismos de elaboración de un texto (las memorias de Forest) a partir de apuntes, anotaciones, grabaciones pero también a partir de la revisión ajena, en que la muchacha luce un lenguaje directo y descarado que añade vigor a una novela (la de Marsé) ya muy variada en los estilos y ritmos ensayados. De esta manera *La muchacha de las bragas de oro* englobaría las múltiples versiones intermedias (que fuera de la ficción serían un sabroso pábulo para los estudiosos de crítica genética) entre el texto que Luys Forest está revisando y el que supuestamente se publicará en un momento que se coloca más allá del tiempo de la narración. El planteamiento metaliterario de la novela se hace visible no solo a través de la acción de revelar, o más bien *develar* (léase como acción de levantar el velo), los artificios de la escritura, sino también

7 De hecho, la novela que nos ocupa trata el tema de la literatura como búsqueda y/o construcción de la identidad –el protagonista como “buscador de mi otredad perdida” (37)–, y muestra el complicado proceso de escritura literaria.

gracias a la intertextualidad, o sea a la red de relaciones que el texto urde con otras obras. Además de las ya mencionadas, otra comparación se establece entre la autobiografía de Forest y un libro que Mariana no menciona directamente, pero que se sobreentiende; al preguntarle si ha terminado con su “melindroso descargo de conciencia” (148) alude claramente a la obra de Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia*, publicada en 1976 junto a *Casi unas memorias* de Dionisio Ridruejo, primeros ejemplos de una línea de escritura a la que se incorporarían otros escritores, que en algunos casos habían sido altos cargos del gobierno franquista. Después de la muerte del dictador, muchos escritores evolucionaron hacia posturas más democráticas y comenzaron a escribir libros para justificar sus comportamientos en los años del franquismo y descargar el peso de una conciencia manchada por culpas, responsabilidades y errores. *La muchacha de las bragas de oro* utiliza estos libros como contrapunto paródico y al mismo tiempo muestra la falsedad y el oportunismo de sus autores.

Como ya hemos apuntado, el mismo título de la novela apunta al tema de la falacia de las apariencias, puesto que Forest descubrirá hacia el final que las bragas doradas de la joven no existen y que no son otra cosa que “piel tostada por el sol” (234), pero este juego entre la realidad y la ficción se da también a través de una serie de despistes del protagonista causados por su mala vista (la verdadera identidad sexual de Elmyr; la confusión entre Mariana madre y su hermana Sole o entre Mariana madre y Lali Vera, etc.). Además, desde el punto de vista estilístico, cabe señalar que la naturaleza esencialmente ficticia de la narración de Forest se infiere también del uso de unas situaciones vodevilesas, como la de la noche en que Luys recibe la visita de Mariana madre y Germán Barrachina en su casa y, después de una serie de errores y confusiones, se acuesta con ella, así como también de unos elementos folletinescos, bien en la forma bien en el contenido, que subrayan su carácter inverosímil. Por ejemplo, el escritor cuenta retazos de su pasado a su sobrina con un énfasis –“A principios del 43, cuando llevábamos casi dos años de casados, yo tenía muy meditado el asunto. Eran aquellos días desconcertantes en todo el mundo, nos llegaba el hedor espeso y dulzón de los hornos crematorios, la bota nazi seguía aplastando algo en mi conciencia...” (73) – que ella rebaja prontamente con su lenguaje irreverente: “-Hala, exagerado. ¿Fumas?” (73). Incluso la rara coincidencia del momento en que Forest dice haber tomado la decisión de comunicarle finalmente a su esposa Soledad, activista convencida de la Sección Femenina catalana, su firme intención de bajarse del carro falangista con la noticia de la enfermedad de la mujer (que, por supuesto, necesita paz y tranquilidad y que no la molesten novedades desagradables), constituye un rasgo muy folletinesco, parecido a otro paso en que el hombre cuenta cómo

las recomendaciones del doctor Godoy para no fatigar ni disgustar a su mujer le obligaron a renunciar otra vez a su propósito en el mismo momento en que crujía en su bolsillo la carta de dimisión que tenía preparada (78). Pero lo más destacado del estilo folletinesco de la novela lo encontramos al final del capítulo 19, donde Forest cierra su relato de una conversación mantenida con Germán, su cuñado y supuesto padre de Mariana, con estas palabras: “Pero de todo eso hablaremos en el próximo capítulo” (206).

Retomando el hilo de las apostillas de Mariana a las memorias de su tío, hay que trazar los límites de sus intervenciones, ya que en la dialéctica que se viene creando entre el deseo de Luys de maquillar su propia imagen y la reacción de Mariana, lo que se percibe es la falta de un conflicto verdadero, como si la sagacidad de la muchacha se diluyese fácilmente en el trato familiar y en la atracción que desde niña siempre ha sentido por su tío. “-Tú sabrás, tío. Tú eres el padre de la criatura” (35) o “tú verás lo que haces” (122) son las respuestas con que ella se autocensura.

Es evidente que Mariana representa toda su generación, y al encogerse de hombros ante las falsedades de su tío se convierte en el símbolo del pasotismo de todos los jóvenes de los años de la Transición que a la postre se mostraron incapacitados para desarrollar un debate, público o privado, sobre un pasado laceraante, un debate que sigue siendo necesario hoy en día. El silencio impuesto durante la dictadura se prolongó por inercia en los años que marcaron el paso a la Democracia, señalando los límites intrínsecos de una libertad adquirida no como consecuencia de una lucha y de una resistencia política, sino por la muerte natural del tirano. Si por un lado hay que tener en cuenta el recuerdo aún muy vivo de la represión padecida y el miedo a que volviera a repetirse la terrible experiencia de la guerra, por otro lado sin duda “la negación a esclarecer la verdad de un periodo histórico [...] debilit[ó] y extinguió la memoria de los vencidos en favor de la memoria dominante de los vencedores y usurp[ó] el derecho a las nuevas generaciones a conocer la verdad histórica. Varias generaciones de españoles arrastran así el desconocimiento de la verdad de la historia reciente de España” (Corredera González 2010: 40). De la necesidad de un debate y de la autocomplacencia y autoindulgencia de la sociedad española se queja vehementemente Javier Marías, al afirmar que lo que le llama la atención

no es ya el silenciamiento –piadoso o interesado– de los actos indignos y los reprobables dichos, ni su falta de consecuencias, ni su disimulo inmediato, ni su cínica negación por parte de sus autores, sino la manera desnortada o desfachatada –según los casos– de justificarlos; de reconocerlos, para restarles toda importancia o no verlos

“tan mal”; de minimizarlos con argumentaciones falsas; de esparcir la idea de que al fin y al cabo todo el mundo se manchó o está manchado, de que nadie puede tirar la primera ni la segunda ni la última piedra (Marías 1999).

Por esa razón anda muy atinado Fabrizio Cossalter al decir que la Transición se puede calificar como

un periodo determinado por la desviación entre los logros obtenidos –la normalización democrática y la progresiva desestructuración de la herencia material de la dictadura, culminada en la victoria socialista de 1982– y la pérdida de las expectativas de un cambio más profundo –arraigadas en las esperanzas de la generación de la resistencia antifranquista de los años sesenta y setenta–. Esta cesura simbólica [...] recorrió subterránea la historia de la España democrática hasta cobrar una inusitada relevancia en la actual contienda sobre la memoria (Cossalter 2009: 40).

Por lo tanto en *La muchacha...* se muestra cómo la Transición pronto se convirtió en una transacción, en un pacto de silencio y olvido⁸ entre generaciones favorecido por el hecho de que la división que se había producido en la sociedad española y que había causado la guerra civil, permaneciendo durante la larga dictadura, afectó la sociedad en su integridad pero se instaló también en el seno de las familias, creando tensiones y conflictos dentro de los núcleos familiares⁹, y dificultando la solución de la disputa.

El tema del incesto, por lo tanto, cobra un sentido nuevo y diferente, porque no se trata de un guiño a la moda del momento y al deseo de libertad –incluso sexual– que de repente se manifiesta en la sociedad española una vez que se ha caído el franquismo. El incesto representa la degradación moral de una parte de la sociedad, simbolizada por Luys Forest que, no por casualidad, al darse cuenta de lo ocurrido, intenta suicidarse, aunque el intento fracasa como ha fracasado

8 Que la memoria y el olvido sean dos ingredientes fundamentales de la novela es indiscutible. La memoria y sus despistes ya han sido comentados; en cuanto al olvido, aparte de algunas referencias explícitas a la fragilidad de la memoria de Forest (37, 38, 39, 186, 229), cabe recordar las alusiones al mito homérico de los *Lotófagos*, los comedores de la flor del olvido, que llega a ser un *leit-motiv* en el texto (26, 114, 219, 240), aunque –según Francisco García Jurado– el referente inmediato sea, más que Homero, el capítulo 5º del *Ulises* de James Joyce (2001: 82). Además, el *leit-motiv* está asociado a Forest también como objeto de olvido por parte de la sociedad en cuanto escritor (Marsé 2006: 211).

9 El conflicto causado por la guerra civil en las familias españolas es el tema de un cuento muy logrado de Francisco Ayala, *El tajo*, que muestra cómo la discordia de la sociedad española aparece ya en su célula primaria, es decir la familia, dividida y desgarrada, con la mitad de su ser en cada bando.

él mismo en su vida¹⁰; análogamente representa también la culpabilidad de la otra parte de la sociedad, simbolizada por Mariana, que desconoce la verdad (la verdad sobre su identidad, o sea el hecho de que es hija de Luys, y la verdad de lo que realmente sucedió durante la guerra y la dictadura) y sin embargo renuncia a preguntar y exigir respuestas. De esta manera se presenta la perversión de la unión sexual de los dos que remite, además, a la imposibilidad de una reconciliación que no se fundamente en el diálogo, en la posibilidad de confrontación.

En este sentido es difícil disentir de las famosas palabras de Manuel Vázquez Montalbán, quien explicó la Transición de esta manera: “Cuando Franco desaparece, en España no se pudo establecer una correlación de fuerzas sino una correlación de debilidades. Ninguno de los implicados estaba en condiciones de imponer su potencialidad, sino de que respetasen su debilidad”¹¹.

Bibliografía citada

- ALONSO, SANTOS (2003), *La novela española en el fin de siglo. 1975-2001*, Madrid, Marenostrum.
- ALONSO VALERO, ENCARNA (2007), “*El embrujo de Shanghai* de Juan Marsé (o sobre qué puede ser la memoria)”, *Cuadernos de ALEPH*, 2: 7-19.
- AMELL, SAMUEL (1984), *La narrativa de Juan Marsé*, Madrid, Playor.
- AZÚA, FÉLIX DE (1978), “Un novelista cambia de camisa”, *Triunfo*, 828: 60.
- BAJTÍN, MIJAÍL (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BASANTA, ÁNGEL (1981), *Literatura de la postguerra: la narrativa*, Madrid, Editorial Cíncel.
- CORREDERA GONZÁLEZ, MARÍA (2010), *La guerra civil española en la novela actual: silencio y diálogo entre generaciones*, Frankfurt am Main-Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- COSSALTER, FABRIZIO (2009), “Las raíces del desencanto. Notas sobre la memoria literaria de la Transición”, (*En)claves de la Transición. Una visión de los novísimos. Prosa poesía ensayo*, eds. Enric Bou; Elide Pittarello. Madrid, Iberoamericana: 39-56.
- GARCÍA JURADO, FRANCISCO (2001), “Idealismo y parodia. Los cometidos complejos de la

10 Sin duda Luys Forest presenta los rasgos del personaje fracasado: en su vida privada ha fracasado su matrimonio, y tampoco su relación con los hijos parece tener buena salud; en su vida pública, ya se ha mencionado el prestigio literario y político que ha sufrido tras la muerte de Franco.

11 Lo declara en una entrevista realizada por Begoña Aranguren un año y medio antes de la muerte del escritor y emitida póstumamente, el 18 de octubre de 2003, en el programa “Epílogo” de Canal+.

- mitología clásica en la narrativa de Rafael Sánchez Mazas, Luis Goytisolo, Juan García Hortelano y Juan Marsé”, *Estudios clásicos*, 120: 65-96.
- GENETTE, GÉRARD (1980) [1972], *Narrative Discourse: an Essay in Method*, translated by J.E. Levin, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- GIULIANI, LUIGI, “La memoria es una abeja que pica después de muerta. Luigi Giuliani entrevista a Juan Marsé” [05/07/2021] <<http://www.insulaeuropea.eu>>
- GUNDÍN VÁZQUEZ, JOSÉ LUIS (1999), *La novela de Juan Marsé: análisis de las tendencias y de las técnicas narrativas*, tesis doctoral, dir. María Isabel de Castro García, UNED.
- LACAN, JACQUES (1984), “El estadio del espejo como formador del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, *Escritos I*, México, Siglo XXI: 99-105.
- MARÍAS, JAVIER, “El artículo más iluso” [07/07/2021] <https://elpais.com/diario/1999/06/26/opinion/930348005_850215.html>
- MARSÉ, JUAN (1977), “Parabellum”, *Bazaar*, 1: 80-86.
- MARSÉ, JUAN (2006) [1978], *La muchacha de las bragas de oro*, Barcelona, Planeta.
- MARTÍNEZ CACHERO, JOSÉ MARÍA (1985), *La novela española entre 1936 y 1980: historia de una aventura*, Madrid, Castalia.
- SANZ VILLANUEVA, SANTOS (1984), *Historia de la literatura española*, 6/2, *Literatura actual*, Barcelona, Ariel.
- SHERZER, WILLIAM M. (1982), *Juan Marsé: entre la ironía y la dialéctica*, Madrid, Fundamentos.
- SUÑÉN, LUIS (1979), “Juan Marsé y Alfonso Grosso”, *Ínsula*, 339: 5.
- VILLANUEVA, DARÍO (1979), “La novela española en 1978”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 4: 91-115.

Germana Volpe es Profesora Titular de Literatura Española en la Universidad de Nápoles “L’Orientale” desde 2014. Sus intereses científicos incluyen la literatura española moderna y contemporánea, centrándose sobre todo en el teatro del Siglo de Oro, especialmente en las obras escritas en colaboración (publicó la *Comedia famosa El Monstruo de la Fortuna. La lavandera de Nápoles, Felipa de Catanea*, Nápoles, Il Torcoliere Editore, 2006), y en la narrativa contemporánea (es autora de *Declinazioni del mito nella narrativa di Rafael Argullol (1981-1998)*, Pisa, Edizioni ETS, 2020). gvolpe@unior.it