

«NO HAY PALABRAS, PERO SE OYEN VOCES»: TESTIGO Y MEMORIA
EN *RABOS DE LAGARTIJA* DE JUAN MARSÉ

SARA SANTAMARÍA COLMENERO

sara.santamaria@cc.au.dk

AARHUS UNIVERSITET

Resumen: Este artículo analiza *Rabos de lagartija* (2000), de Juan Marsé, poniendo el foco en su concepción de la figura del testigo, su reflexión sobre la memoria, la transmisión de la experiencia de los vencidos en la guerra civil española y su concepto de verdad. Para ello, se compara el mecanismo narrativo de esta novela (un narrador testigo) con las «aventis», recurso literario utilizado por Marsé por vez primera en *Si te dicen que caí* (1973). El estudio inserta, además, ambos recursos literarios en los respectivos contextos históricos en los que fueron utilizados. El narrador de *Rabos de lagartija* cobra sentido en el contexto de reivindicación de las víctimas del franquismo y está vinculado al esfuerzo por elaborar un relato coherente sobre el pasado, desde la perspectiva de los que fueron silenciados durante las tres primeras décadas de la democracia española.

Palabras clave: Juan Marsé, Franquismo, Testigo, Verdad, Transmisión de la memoria.

Abstract: The article analyses *Rabos de lagartija* (2000), by Juan Marsé, focusing on its conception of the figure of the witness, its reflection upon memory, the transmission of the experience of the defeated in the Spanish Civil War, and its conception of truth. It compares the narrator of *Rabos de lagartija* (a witness narrator) with the literary device of the «aventis», used by Marsé for first time in his novel *Si te dicen que caí* (1973). The study connects both narrative tools with their corresponding historical contexts. The witness narrator of *Rabos de Lagartija* is linked to the public vindication of the victims of the Francoist regime, that started in Spain around 2000, and to the aim of elaborating a coherent narration about the past, from the perspective of those who were silenced during the first decades of the Spanish democracy.

Keywords: Juan Marsé, Francoism, Witness, Truth, Transmission of memory.

La guerra civil española de 1936 ha estado presente para las distintas generaciones de escritores españoles desde el momento mismo en que estalló el conflicto. Los escritores han interpretado de forma diferente ese acontecimiento traumático a la luz de los sucesivos presentes. Si en un primer momento la literatura sobre la guerra civil se fundamentó en la experiencia autobiográfica de aquellos que habían participado en ella y se puso al servicio de la propaganda de uno u otro bando, más tarde la censura hizo que en España las referencias a la guerra en la literatura fueran mucho más veladas. Hacia mediados del siglo XX llegó a la edad adulta una generación de escritores que habían vivido la guerra siendo niños o que nacieron inmediatamente después de acabada esta. Algunos de ellos, a los que se ha llamado «los niños de la guerra», hicieron de la experiencia de la guerra civil y la posguerra el hecho fundamental de su literatura. Como señaló José Carlos Mainer, para ellos «el recuerdo de la guerra constituía una herida en la memoria colectiva y estaba asociado a su memoria infantil, a una visión del conflicto elaborada desde el interior de la familia que suponía la recuperación de un secreto oculto por mitos, tergiversaciones o leyendas» (2004: 14). El escritor Juan Marsé pertenece a dicha generación.

En abril de 2009 Juan Marsé recibió el mayor galardón de las letras hispánicas, el Premio Cervantes, y lo hizo recogiendo el testigo del poeta argentino Juan Gelman, premiado el año anterior. Su predecesor, padre y abuelo de desaparecidos, había apelado un año antes en su discurso de recogida del premio a la necesidad de recuperar la memoria y enterrar a los muertos. Marsé aprovechó, por su parte, aquella ocasión para expresar la desavenencia que encontraba entre la consigna «olvidar el pasado» y la función de la escritura.

En el año 2000, dando un paso más en el estudio sobre la memoria que configura toda su obra, Marsé publicó *Rabos de lagartija*, novela merecedora del Premio Nacional de la Crítica y del Premio Nacional de Narrativa. Precisamente en ese año se ha situado el comienzo del *boom* de la memoria histórica en España¹. Tras la publicación del artículo de Emilio Silva titulado «Mi abuelo también fue un desaparecido» (2000) se desencadenó la exhumación de la fosa común de «los trece de Priaranza», en el Bierzo. Este acontecimiento dio origen al movimiento por la recuperación de la «memoria histórica», protagonizado por los hijos y los nietos de los represaliados durante la guerra civil y el franquismo. En ese contexto, los productos culturales —y particularmente la literatura— contribuyeron a la articulación de la memoria del pasado y, en este sentido, a la construcción de la sociedad democrática espa-

¹ La preocupación de Marsé por la memoria de la guerra civil española y el franquismo es anterior al *boom* memorial que tuvo lugar en torno al cambio de siglo.

ñola. Esas narraciones no solo dan cuenta del pasado, sino que constituyen una proyección hacia el futuro (Ribeiro de Menezes, 2017) y, a menudo, una reflexión sobre los modos de transmitir la memoria.

Rabos de lagartija relata la vida de David, hijo de Rosa, una maestra republicana represaliada, y Víctor Bartra, un hombre desafecto al régimen franquista. La historia es narrada años después por Víctor, el hermano pequeño de David, y se desarrolla en la Barcelona de la posguerra, entre los años 1945 y 1951. Rosa y David viven realquilados en un antiguo consultorio adosado a la casa de un médico también represaliado, situada simbólicamente entre un barranco y un callejón. La señora Bartra, embarazada y enferma, recibe asiduamente las visitas del inspector Galván, un policía de la Brigada Político-Social que busca a su marido —huido— y termina enamorándose de ella. David, que ha crecido con un padre ausente que no le quería, sufre un pitido en los oídos causado por la explosión cercana de una bomba que le lleva a inventar fantasmas, voces que resuenan en su interior y que forman parte de la novela tanto como los personajes «reales». Ficción y realidad se mezclan así en la mente de David, quien a menudo acude al cine Delicias en compañía de su amigo Paulino, con el que comienza a explorar su sexualidad. Para Paulino, que sufre continuadas agresiones sexuales por parte de su tío, los rabos de lagartija que busca con David, en el barranco, resultan curativos. La facilidad de David para inventar historias y su presunta incapacidad para distinguir la verdad de las mentiras hacen que su vida se torne en una búsqueda de la verdad. La imaginación de David, muy influenciada por el cine, como la de Marsé, convierten el espacio de lo imposible —el de su imaginación— en un espacio de libertad. Al igual que en las «aventis» que pueblan los relatos de Marsé, la imaginación del protagonista y la del narrador de esta historia acaban siendo más reales que la realidad misma².

En *Rabos de lagartija* (2000) Marsé profundiza en problemas como el paso del tiempo, la fragilidad de la memoria o la necesidad de distinguir la realidad de las apariencias, que había planteado ya en obras escritas anteriormente. *Si te dicen que caí* (1973), *La muchacha de las bragas de oro* (1978), *Un día volveré* (1982) o *El embrujo de Shangai* (1993) son solo las más destacadas. En este artículo se analiza *Rabos de lagartija* prestando atención a tres aspectos fundamentales para el análisis del discurso literario contemporáneo sobre la guerra civil y el

² Las «aventis» son las historias de aventuras que inventan los niños en el desolado ambiente de la posguerra a partir de «deshechos de la realidad» y en cuya elaboración toman parte activa también aquellos que las escuchan (Valls, 2009).

franquismo: la figura del testigo, la transmisión de la memoria y el concepto de verdad. Y los pone en relación con los mecanismos narrativos empleados por Marsé para abordar la cuestión de la memoria de la posguerra, situándolos en los contextos históricos en que fueron utilizados.

1. El narrador y la figura del testigo

Rabos de lagartija posee fuertes resonancias autobiográficas, como la mayoría de novelas de Juan Marsé³. Ante la urgencia que imponía la desaparición natural de los últimos testigos de la guerra civil, Marsé plantea en esta novela el problema del testigo, figura que se había revalorizado por entonces en la esfera pública internacional como depositaria de verdades silenciadas de pasados traumáticos. A principios de los años setenta, cuando Juan Marsé escribía *Si te dicen que caí* (1973), resolvió las dificultades que le brindaba su memoria personal de la posguerra recurriendo a las múltiples voces que, rectificándose unas a otras, tramaban la historia en las «aventis» infantiles. Treinta años más tarde, esa multiplicidad de voces está contenida en el relato de un único testigo, Víctor, el narrador de *Rabos de lagartija*. Por ello, la imaginación y el recuerdo de lo que otros le han contado son los únicos instrumentos que posee este narrador en su tentativa de comprender su pasado y dar sentido a su identidad. No obstante, puede comprenderse el narrador de *Rabos de lagartija* como la culminación del mecanismo técnico que Marsé comenzó a explorar en *Si te dicen que caí*. El paso del sueño a la vigilia se produce en esta última novela a través de la confusión en que el lector se ve sumido por la dificultad de distinguir lo que está ocurriendo de aquello que tiene lugar únicamente en el interior de las «aventis» de los niños.

Marco Kunz puso de manifiesto el error cometido por gran parte de la crítica literaria, que caracterizó al narrador de *Rabos de lagartija* como un narrador intrauterino o como un niño enfermo. A través de un minucioso análisis narratológico, Kunz subrayó la complejidad y perfección de la técnica utilizada por Marsé e insistió en la necesidad de distinguir entre el narrador y el focalizador, es decir, entre el punto de vista y el enfoque. Kunz puso de manifiesto que el presente en el que se sitúa la historia narrada en la novela no coincide con el momento en que se está narrando, sino que se trata de un mecanismo que permite al

³ La madre biológica del escritor murió tras el parto, como el personaje de Rosa en esta historia. Una biografía de Juan Marsé en Cuenca Flores (2015). Véase también el documental *Un jardín de verdad con ranas de cartón* (2008), dirigido por Xavier Robles Sàrries.

narrador imaginar el momento de los hechos para poder recordar lo sucedido, muchos años después (Kunz, 2002). Lo que aquí nos interesa es saber qué significado tiene este mecanismo utilizado por Marsé en la que es probablemente, junto a *Si te dicen que caí*, su obra más arriesgada desde el punto de vista técnico. ¿Por qué casi treinta años después de que viera la luz *Si te dicen que caí* Marsé renuncia al mecanismo de las «aventis» para contar la posguerra? ¿Por qué utiliza un narrador problemático? A continuación, exploraremos la figura del narrador de esta historia, atendiendo al significado que adquiere en contraposición con *Si te dicen que caí*.

En *Rabos de lagartija* contamos con muchas voces y con un único narrador (Víctor) que, sin embargo, no es un mero narrador omnisciente, sino una voz que no sabemos a ciencia cierta si está contando la historia, escribiéndola o únicamente la imagina en un limbo de ensueño. En todo caso, se trata de un narrador consciente de sus limitaciones, de la imposibilidad de atrapar la verdad del pasado y de los problemas que implica la memoria. No obstante, a lo largo de la novela el lector no sabe si el narrador cuenta los hechos mucho tiempo después de ocurridos, si narra desde el útero materno o si su voz es otra más de las múltiples que habitan la mente de David. En ese sentido, podemos decir que estamos ante un narrador fiable y no fiable al mismo tiempo. Todas las posibilidades permanecen abiertas hasta el final de la novela, donde comprendemos que Víctor sufre, a consecuencia de los problemas que se produjeron durante el parto de su madre, una enfermedad que le mantiene postrado y le impide comunicarse con facilidad. Los trazos anteriores en los que se anunciaba a un narrador discapacitado para la escritura cobran sentido para el lector a medida que se acerca el *excipit* de la novela.

No hay una sola voz de cuantas llevo registradas aquí, ni una sola palabra embotada en estos viejos cuadernos escolares —olas interminables y simétricas parodiando una escritura ilegible de discapacitado, es lo que oigo decir— que no esté enraizada en aquel torrente desmoronado y pútrido que mi memoria preserva del olvido. Mi lápiz corre sobre el papel pautado solamente para mantener inviolado su recuerdo (Marsé, 2002: 337).

Todo apunta a que las palabras que ha leído el lector no constituyen el libro de un escritor que rememora su pasado, sino todo aquello que recuerda un hombre que, marcado por las consecuencias de la guerra, trata de dar sentido a su vida.

Ahora alguien ha abierto ventanas y celosías, toco bajo la almohada mi lápiz y mis cuadernos llenos de garabatos como olas persiguiéndose en un mar infinito, y enseguida vendría la prima Lucía con otro vaso de leche y la medicina, después tendré ganas de leer un rato la única novela que conservo de la pelirroja, y le diré a

Lucía: alcánzame *Guerra y paz*. Pero tendré que repetirlo varias veces porque, aunque me esfuerzo mucho, lo que me sale de la boca es algo así como cázame guerripa.

Y es que todavía me cuesta mucho hacerme entender (Marsé, 2002: 344).

El narrador de *Rabos de lagartija* está situado, por tanto, en la ambigüedad. No ha vivido los hechos que cuenta, ya que tuvieron lugar antes de que hubiera nacido, pero se sirve de su imaginación y de la memoria de los otros para reconstruirlos.

El grávido perfil de su cara y de su cuerpo, su postura reflexiva y tristonera, vista a contraluz en esta cocina oscura y estrecha como un túnel, es la imagen más viva y preferida que guardo de la pobreza cotidiana y puntual a la que ella debió enfrentarse, la imagen más cabal y persistente entre todas las que he ido remendando y reconstruyendo en la memoria (Marsé, 2002: 170).

No obstante, no se trata de un narrador inocente. Consciente de sus limitaciones, Víctor se sumerge en la memoria a través de la imaginación que da cabida a una multitud de voces que se contradicen entre sí. El narrador se traslada de este modo al útero materno y con ello no solo logra distanciarse de sí mismo, sino que crea un espejismo que confunde al lector, quien llega a pensar que la voz del narrador es una más de las múltiples voces que pueblan los oídos y la mente de su hermano David. Ambos personajes se intercambian incluso los papeles. La voz narradora interroga a David, como si la acción que este cuenta en sus «aventis» estuviera ocurriendo en el presente. En ocasiones, por tanto, es David el que narra y «el mocososo» (Víctor) el que escucha y pregunta. De esta forma, Marsé profundiza en el mecanismo iniciado con las «aventis» para explicar el pasado traumático de la posguerra.

[...] ¿Es un secreto de la pelirroja? ¡No te des la vuelta y contesta, sanguijuela!, masculla David entre dientes. Si me estás escuchando, dime una cosa. Tú, que el día de mañana serás alguien tan listo y tan importante, eso dice mamá, un artista famoso, ¿tú qué harías en mi lugar, viendo cómo las gasta ese poli fardón y cenizo? Sobre todo después del espanto del otro día.

Yo no vi nada.

¡Se cargó al pobre tío sin pestañear, lo mandó al otro barrio en un periquete! ¡Lo vieron todos los que iban en el tranvía!

Pues a pesar de estar allí, yo no alcancé a verlo. ¿Tanto te cuesta entenderlo, alcornoque? Precisamente por eso, porque no lo vi, puedo imaginarlo mejor que tú. Debió ser horrible.

¿Horrible? ¡Fue terrorífico! Te cuento [...] (Marsé, 2002: 38).

Inserto en un clima internacional de apogeo de la memoria, el narrador de esta novela participa de un concepto de testigo que, como señaló Ana Nuño (2007), no es ya solo aquel que ha visto y oído, sino aquel que se siente investido por los otros para testificar acerca de un hecho del que, como mínimo, ha oído hablar. Esta dimensión colectiva y generacional del testimonio ha sido ampliamente estudiada en relación con la Shoah. Annette Wieviorka (2002) reflexionaba sobre el papel de la figura del testigo en la sociedad contemporánea, específicamente en el contexto francés posterior al Holocausto. Con Norbert Elias, esta autora subrayaba que es la sociedad quien confiere especificidad al individuo. Por ello, la reconstrucción de la identidad de una colectividad requiere ahondar en la dimensión singular del individuo, a través del estudio de los materiales en los que este ha dejado plasmados sus recuerdos (48). La novela de Marsé pone en valor el testimonio y la literatura como vehículos para transmitir la experiencia vivida y para construir el sentir de una colectividad, la de los perdedores de la guerra civil española. La novela sugiere que David, en los años que pudo cuidar de Víctor, le habló de sus padres: «Lo que cuento son hechos que reconstruyo rememorando confidencias e intenciones de mi hermano, y no pretendo que todo sea cierto, pero sí lo más próximo a la verdad» (Marsé, 2002: 20). El narrador se constituye como tal mediante una concepción de la memoria que va más allá del ámbito individual y que apela a la memoria construida y compartida colectivamente, en este caso, en el seno familiar.

¿En qué medida el narrador pone en cuestión la unidad del discurso a través del uso que hace de la memoria y las distintas voces a las que da cabida? Esa unidad no es destruida totalmente —como ocurría en *Si te dicen que caí*— ya que *Rabos de lagartija* presenta en última instancia un solo narrador que recuerda los hechos. Según Joaquín Marco, el narrador, el único testigo de esta historia, lo es por su capacidad de elaborar historias sobre lo que otros le han contado (2008: 86). Y, sin embargo, los hechos se relatan desde perspectivas diversas, ya que la voz del narrador es puesta en cuestión una y otra vez por las voces que este mismo imagina. De esta forma, el narrador es capaz de mirar a través de los ojos de los protagonistas de su relato:

En cualquier caso, tú de ningún modo podías oírlo, porque no estabas aquí ni allá, ni en ninguna parte, monicaco, aún no habías salido del cascarón.

Vale, de acuerdo, tú lo has vivido, pero yo lo he imaginado. No creas que me llevas mucha ventaja en el camino de la verdad, hermano.

Siempre te llevaré ventaja, gusanito.

Yo voy por un atajo.

No quiero discutir contigo. Me confundes. Ya no sé dónde estoy.

En el cuarto de mamá, por ejemplo, cosiendo vestidos para muñecas o probándote blusas y toreritas ante el espejo, mirándote de frente y de perfil [...] (Marsé, 2002: 18).

Víctor describe las escenas como si estuviera viendo una imagen de cine, quizá porque, en su intento de dar cuenta del pasado, no alcanza más que a reproducir imágenes en su mente. En su afán de elaborar un relato coherente, regresa al tiempo de los hechos mediante su imaginación. Ya hemos visto que estos, pese a estar relatados en presente, no se producen en un tiempo real. Todo tiene lugar en el presente de la memoria y es allí donde el pasado se actualiza. Por otro lado, Víctor no conoce la totalidad de lo ocurrido y así nos lo hace saber en diversas ocasiones: «Lo que veo ahora son pequeñas fogatas en la noche. David quemando papeles en el lecho pedregoso del torrente, al atardecer [...] (108).

La única omnisciencia del narrador se fundamenta en su imaginación. Este narra lo que no pudo haber visto y no le pudieron contar, únicamente porque puede imaginarlo. Pero también desconoce y deduce, y decide trasladarse al momento de los hechos, como feto intrauterino, quizás para comprender lo ocurrido, para entender mejor a su hermano, para tratar de colmar las lagunas o, al menos, señalarlas con claridad. De esta manera, el narrador no solo cuenta cosas que nunca pudo presenciar, sino que narra aquello que probablemente nunca le contaron. Difícilmente pudo tener noticia de escenas como aquella en la que el policía interroga a las vecinas para obtener información de Rosa Bartra y conocer sus gustos. Las voces de las vecinas son como las del barranco y como las que resuenan en la cabeza de David. Se establece así un paralelismo entre el barranco —el espacio de las voces de David— y el callejón, donde se sitúan las vecinas. Es significativo que Marsé hubiera pensado en un primer momento titular su libro *Voces en el barranco*, porque las voces que escucha David no son tan diferentes de aquellas que resuenan en la mente del narrador y conforman el relato⁴.

Y luego, como si un ventarrón caliente las hubiera sofocado, las voces se cobijan en el callejón y a la hora de la siesta se repliegan y bisbisean en portales umbríos y en rellanos de escalera, y más tarde se cuecen entre tufos de farinetas y coles hervidas y fritangas de Dios sabe qué, y al caer la noche emiten un silbido de serpiente, como el silbido que anida permanentemente en el atormentado oído de David. Y la

⁴ Sobre el título de la novela, véase Pita (2000).

mano yerta del hombre en la solapa, dejando entrever su autoridad, concitando las voces y el miedo: [...] (26).

Por lo tanto, podemos decir que en esta novela se aprecia una mayor unidad de discurso que en *Si te dicen que caí*, hay un testigo que lo es por el ejercicio de la memoria, porque trata de hacer presente el pasado, pero esa unidad es puesta al mismo tiempo en cuestión por la polifonía de voces que alberga. Pese a todo, Marsé no renuncia en esta ocasión a establecer con claridad para el lector la diferencia entre aquello que fue solo imaginado por el narrador de lo que pudo suceder y le ha sido transmitido. Así, los diálogos que pudieron producirse de forma verosímil están introducidos por guiones, mientras que aquellos que pertenecen al ámbito estricto de la fantasía no lo están. De este modo, se señala que estos últimos son producto de una única voz —la de Víctor que imagina— distinguiendo así lo que pudo suceder de aquello que solo habita en su imaginación y, por tanto, diversas nociones de verdad. Así ocurre, por ejemplo, en la conversación que mantiene David con el fantasma de su padre en el barranco. Marsé da pistas al lector para que este sepa quién narra, pero lo hace con ironía, poniendo la verdad en boca del fantasma:

Te veo borroso, padre.

Tendrás que conformarte con eso. Es más de lo que mereces ver. En mis sueños te veía de otra manera...

Pues eso es lo que hay, muchacho. O lo tomas o lo dejas. Así que abre bien los ojos. *No eres tú quien me sueña.*

No te entiendo (77)⁵.

Juan Marsé enfatiza en esta novela la dificultad —y, en algunos momentos, incluso la imposibilidad— del narrador para contar y recordar esta historia. Esta cuestión está estrechamente relacionada con la imposibilidad de restituir el pasado, problema que ha sido objeto de indagación por parte del escritor catalán en muchas de sus obras. *Rabos de lagartija* narra el pasado desde la perspectiva de un heredero de los vencidos en la guerra, pero su derrota no lo sitúa por encima de los vencedores. En las obras de Marsé todos han sido, de una forma u otra, derrotados (Chirbes, 2002: 91-103). Y, sin embargo, pese a que el narrador se sabe una voz entre otras muchas posibles, sobresale el intento de hacerse entender, de transmitir una memoria que podría desvanecerse tras la muerte de Víctor. Hay en su

⁵ El énfasis es mío.

empeño un afán por poner cierto orden en el desorden, una lucha continua contra el olvido y una búsqueda de la verdad.

2. La transmisión de la experiencia de los derrotados

Walter Benjamin consideró como rasgo característico de la época moderna la dificultad que posee el individuo para elaborar un relato de su experiencia. En 1936 este intelectual afirmaba que «cada vez es más raro encontrar a alguien que sepa contar bien algo» porque la experiencia —la capacidad de intercambiar experiencias— está en trance de desaparecer. En relación con esa supuesta crisis de la experiencia Benjamin explicó el nacimiento de la prensa y con ello el surgimiento de otra forma de comunicación distinta a la que denominó «información». La información se contrapone a la «transmisión de experiencias» que se producía a través de la oralidad y en un espacio en el que narrador y oyente estaban presentes. La información, a diferencia de lo que ocurre con la narración, solo tiene sentido —según Benjamin— en el instante en que es actual (1961: 189-211).

En *Rabos de Lagartija* el problema de la transmisión de la experiencia está estrechamente vinculado a la cuestión de la memoria de un pasado traumático y al esfuerzo de las generaciones posteriores por integrar ese pasado en un relato coherente, reconocido públicamente, que les permita construir los pilares de su identidad. Ya hemos visto cómo, en última instancia, en *Rabos de lagartija* solo hay un narrador que refleja otras voces. Víctor representa el esfuerzo y la necesidad de dar sentido al pasado de un individuo que no vivió gran parte de los acontecimientos que, sin embargo, han condicionado su vida. La empresa del narrador obedece al deseo de elaborar un espacio de experiencias que le permita construir su identidad en el presente.

En *Si te dicen que caí* —publicada en México en plenos estertores de la dictadura franquista— Marsé creó el mecanismo de las «aventis» para tratar de abordar un pasado traumático del que difícilmente podía elaborarse un único relato coherente. Sin embargo, en *Rabos de lagartija* —en el contexto de una democracia consolidada— el autor se centra en las dificultades para construir un discurso a partir de la memoria de un único testigo que no ha vivido los hechos, pero de los que es su único valedor. Como hemos señalado más arriba, *Rabos de lagartija* fue publicada por vez primera en el año 2000. El cambio de siglo conllevó un giro en las políticas de la memoria llevadas a cabo en el espacio público español, y la novela de Juan Marsé se inserta en los marcos sociales que, con el cambio generacional,

comenzaron a cuestionar de forma reiterada las políticas sobre el pasado de la guerra civil y el franquismo. Pese a que el escritor catalán es un «niño de la guerra», su novela dialoga con los reclamos de aquellos que, si bien no vivieron la guerra, se arrogaban el derecho de dar cuenta de ella; de testimoniar sobre las verdades que hasta entonces se habían mantenido en el ámbito familiar; de certificar las ausencias silenciadas de quienes perdieron la guerra o fueron represaliados por el franquismo. Así pues, el mecanismo narrativo que utiliza Juan Marsé adquiere sentido en el contexto histórico en el que fue escrita, publicada y leída la novela.

Rabos de lagartija coloca al lector frente a un concepto de memoria que no se refiere solamente a la «experiencia vivida» por uno mismo y, por tanto, individual, sino también a la experiencia «pensada» —y vivida también—, a los recuerdos transmitidos que conforman la identidad, tanto como los propios, aunque no sean la misma cosa (Ruiz Torres, 2010). Unos y otros contribuyen a elaborar un discurso acerca del pasado:

Nunca veré los ojos de mi madre, pero sé que bizquean un poco y que su mirada es risueña y clara, del mismo color del infinito, sobre todo cuando escucha una explicación más o menos fantástica de David o cuando sus pensamientos se pierden en pos de mi padre. Y sé también que su piel es muy blanca y que su hermosa cabellera roja es digna de verse. Por eso, en nuestra calle y en el mercadillo, en los puestos de venta de ropa infantil donde la conocen, la llaman la pelirroja (Marsé, 2002: 62).

Maurice Halbwachs (2004), con su noción de marco social, puso de manifiesto cómo las memorias individuales siempre están enmarcadas socialmente. El olvido se produce cuando el recuerdo no puede situarse en esos marcos, quizás porque han desaparecido. La quiebra de la transmisión de la memoria tendría lugar en el momento en que los marcos sociales en los que se produjo un acontecimiento desaparecen.

Para salvar el vacío, las nuevas generaciones se sirven de numerosos mecanismos, entre ellos del arte y de la imaginación, para conformar un espacio de experiencias que les permita fundamentar su identidad. Ese imaginario ha sido denominado «memoria cultural» y ha sido diferenciado de una «memoria comunicativa», transmitida en el día a día (Asmann, 1995). Esa diferenciación ha sido matizada y puesta posteriormente en cuestión (Erlil y Rigney, 2006; Rigney, 2005 y 2008). Ante la imposibilidad de hablar con David, fallecido, Víctor imagina que su hermano hablaba con él cuando este se encontraba en el útero de su madre. De esta forma puede hacerle preguntas sobre lo ocurrido y elaborar un relato coherente, aunque lleno de lagunas.

No sabría hablar de ti, sin hablar contigo, hermano. Me cuesta mucho desenredar tu voz de la mía, y solamente lo consigo a ratos, cuando tu verbo golpea imprevisible y airado y se impone veraz y urgente, testimonial y único, por ser la resonancia cabal de un tiempo que ya para siempre será un refugio imaginario para los dos (Marsé, 2002: 111).

Es significativo que Marsé haya escogido en esta novela el punto de vista de un hombre como Víctor, previsiblemente un adulto con diversidad funcional que imagina esta historia muchos años después. El relato se sitúa en un momento incierto y, dados los paralelismos biográficos existentes entre el narrador y el propio Marsé, nada nos impide pensar que ese narrador se sitúa en el presente en que el autor escribió la novela.

Marsé hizo patente el problema de la experiencia y la transmisión de la memoria mediante la creación de un personaje, Víctor, que no solo tiene dificultades para elaborar un relato sobre el pasado, sino también para transmitir de forma efectiva sus recuerdos. Esta cuestión contrasta con la forma en que trató ese problema en *Si te dicen que caí*. Ambas novelas reflexionan sobre los retos y dificultades que conlleva la transmisión de la memoria sobre la guerra civil y el franquismo. No obstante, mientras que *Si te dicen que caí* enfatiza la dificultad que conlleva dar sentido al pasado, *Rabos de lagartija* asume esa dificultad, pero subraya la necesidad imperiosa de testimoniar el pasado en un momento en el que los últimos testigos están desapareciendo. De ahí que Marsé no renuncie en este caso a elaborar un relato coherente que dé sentido al pasado, dirigido a unas generaciones que no lo vivieron y que necesitan más referentes que los que en su momento habrían requerido los lectores de *Si te dicen que caí* para comprender la realidad del franquismo.

La tensión entre esas dos formas de resolver y afrontar una realidad formada por recuerdos traumáticos (el relato coherente frente a la fragmentación y multiplicidad de voces) está presente también en el interior mismo de *Rabos de lagartija*, en la relación que se establece entre David, el protagonista de la historia, y el narrador. David puede identificarse con los niños que contaban las «aventis» de *Si te dicen que caí* en un intento de comprender la mísera realidad de la posguerra. Este escucha ruidos en sus oídos y en el barranco, múltiples voces que conforman también los recuerdos del narrador. Víctor representa, por el contrario, una promesa truncada, un escritor que, posiblemente, no será capaz de escribir una sola línea legible. Tanto David como el narrador encuentran dificultades para elaborar un relato coherente y veraz de lo ocurrido, pero comparten la determinación de hacerlo.

Rabos de lagartija aborda la cuestión del trauma y de la memoria vivida y transmitida de un modo sensiblemente diferente a como lo hace *Si te dicen que caí*. Ambos pueden ponerse

en relación con dos categorías procedentes del psicoanálisis a las que el historiador Dominick LaCapra recurrió para explicar dos formas de relacionarse con el pasado traumático: el *acting out* o «reactuación» y el *working through* o «elaboración». La «reactuación» implica la pervivencia de la experiencia traumática de forma tal que el sujeto es incapaz de integrarla en el presente. La «elaboración» significa la toma de distancia del sujeto respecto a ese pasado y su recontextualización en un presente que le permita comprometerse con el futuro (LaCapra, 2005: 15-103). El trauma se transmite de unas generaciones a otras mediante mecanismos a menudo inconscientes, a través de los cuales el sujeto puede revivir síntomas postraumáticos de acontecimientos y experiencias que no ha vivido de forma directa. Para comprender las experiencias de los otros, los que nacieron después realizan un esfuerzo de comprensión que va más allá de lo cognitivo y que se establece en el terreno afectivo. Cuando la transmisión de experiencias no se lleva a cabo con éxito puede dar lugar al trauma que está constituido por la experiencia vivida repetidamente fuera de contexto.

El mecanismo narrativo utilizado por Juan Marsé en *Si te dicen que caí* evoca esa repetición del trauma caracterizada por la ausencia de sentido que sugiere la «reactuación»⁶. *Rabos de lagartija*, por el contrario, recuerda la lucha del individuo por llevar a cabo ese trabajo de «elaboración», un trabajo que, no obstante, no siempre puede llevarse a término. Víctor se encuentra así inmerso en un proceso por el cual trata de elaborar el trauma, de darle sentido en su presente. Y, para ello, el mecanismo por el cual se imagina a sí mismo en el útero de su madre le permite tomar la distancia necesaria para llevar a cabo la tarea de «elaboración» del pasado traumático.

Aún no he nacido y ya me estoy muriendo. No pocas veces, en el transcurso de mi vida, habría de lamentar que ella no me llevara consigo esa noche, bien arropado en su ilusión secreta y romántica de ex maestra de escuela represaliada, en esa ensañación ingenua que he sido para ella durante siete meses, una sombra intrauterina con una pluma en la mano. Sal y cuéntalo, habría dicho, de poder hacerlo (Marsé, 2002: 331).

Rabos de lagartija se escribió en un momento en que la cuestión de la memoria había inundado el espacio público tanto en España como en el ámbito internacional y la figura de los testigos comenzaba a adquirir suma importancia, vinculada a los reclamos de justicia y reparación realizados por las asociaciones de víctimas de la guerra civil y del franquismo.

⁶ Novelas como *Volverás a Región* (1967) o *Herrumbrosas lanzas* (1983-1986) de Juan Benet o *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del conde don Julián* (1970) o *Juan sin Tierra* (1975) de Juan Goytisolo utilizan también una estética y unos mecanismos narrativos que podrían ponerse en relación con el concepto de «reactuación», al que se refiere Dominick LaCapra.

En esta novela nos encontramos ante una forma de abordar las cuestiones relativas a los problemas de la memoria en España íntimamente relacionada con los retos que la tercera generación lanzó a la sociedad en general y a las instituciones públicas en particular:

Mi hermano David esgrime temerariamente la memoria de otros como propia, y esa memoria punzante y vicaria, legado de papá y de un abuelo difunto que nunca hemos conocido, contiene las aguas fangosas y violentas de otro tiempo, las aguas que socavaron el lecho del barranco (73-74).

Frente al modelo de gestión pública basado en la idea del «deber de memoria», que implica a menudo un relato único y comprende la memoria y el recuerdo como una cuestión moral, el historiador Ricard Vinyes ha defendido la memoria como un derecho civil (2009 y 2014). No obstante, en la línea de las reclamaciones de justicia y reparación pública de las víctimas del franquismo —que recurrieron a la fórmula del «deber de memoria» frente al olvido—, *Rabos de lagartija* critica el «olvido» característico de las tres primeras décadas de la democracia y se posiciona claramente a favor de recuperar la herencia de aquellos que fueron derrotados en la guerra:

Todo lo que David ve en este salón, siempre que tiene que cruzarlo solo, yendo o viniendo del baño o de la cocina, ya no parece vivir en el tiempo, solamente en la memoria desbaratada de alguien; muebles renqueantes y desplazados, cortinas tiesas y visillos desflecados, grandes cuadros torcidos en la pared, anticuados y sombríos, con liebres y perdices muertas expuestas sobre mesas repletas de verduras y frutas, todo parece no sólo haber sido abandonado hace muchos años con premura y sin el menor afecto por quienes vivieron aquí, sino haber sido repudiado y maldecido, entregado rabiosamente a una voluntaria desmemoria (60).

Asimismo, cabe señalar que David, quien entra a trabajar como ayudante en un estudio fotográfico, muere durante las huelgas de usuarios de tranvías que tuvieron lugar en Barcelona en el año 1951, tratando de realizar unas fotografías no manipuladas que dieran cuenta de la realidad de lo que estaba ocurriendo. David llegó a realizar esas fotografías, pero murió a continuación bajo los raíles. Este hecho apunta la imposibilidad de dar cuenta de la realidad sin valerse del artificio que defiende Marsé. La policía no devolvió a la familia aquella cámara y Víctor nunca pudo ver las imágenes realizadas por su hermano. David queda atrapado en el ámbito de la «reactuación», mientras que Víctor lucha por situarse en un espacio de «elaboración» de la memoria, que haga posible su transmisión.

La ambigüedad acerca del narrador de *Rabos de lagartija* imprime en toda la obra una fuerte presencia del porvenir. Apenas unos años antes de la publicación de la novela que nos ocupa, Marsé había encabezado *El embrujo de Shangai*, publicada en 1993, con un epígra-

fe procedente de *Luna en el sur* (1992), del poeta Luis García Montero, que reza lo siguiente: «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». Posteriormente, en 2006, coincidiendo con el septuagésimo quinto aniversario de la Segunda República Española, y durante el segundo mandato del presidente conservador José María Aznar, del Partido Popular, Juan Marsé firmó un manifiesto que abogaba por la recuperación de la herencia republicana como horizonte para la democracia española. Dicho manifiesto se publicó en el interior de un libro colectivo titulado *Memoria del futuro* (2006) en el que Juan Marsé incluyó un relato autobiográfico, «Los geranios de la República», en el que reflexionaba sobre las emociones que le producía el recuerdo de la entrada triunfante de las tropas franquistas en Barcelona⁷.

Esa «nostalgia del futuro», que Juan Marsé pone en práctica en tantas de sus obras, y el creciente interés por la memoria observado en numerosos países occidentales a finales del siglo XX, deben ponerse en relación, según Andreas Huyssen, con el descrédito de los imaginarios de la izquierda política, que colapsaron tras la caída del muro de Berlín en 1989, y con la necesidad de proveerse de una utopía que no podía situarse ya en el futuro, sino en el pasado. Según este autor, esa necesidad de situar en el pasado los deseos de un futuro distinto contribuye a explicar la expansión de las culturas de la memoria en los ámbitos nacionales e internacionales (Huyssen, 2002).

Refiriéndose a Juan Marsé, Álvaro Fernández señaló que el advenimiento de otra época, distinta de la posguerra, nunca es positivo en sus novelas, ya que anuncia siempre un incipiente pacto de olvido. Según este autor, en la posguerra que se entrevé en las obras de Marsé «cambian las condiciones de sometimiento, pero la pena es la misma. Los derrotados ya no pasan hambre, pero han perdido su capacidad de soñar, su habilidad para construir un discurso propio» (2001: 86). Desde mi punto de vista, la incapacidad para proyectarse en el futuro y las dificultades del narrador para dar cuenta de lo ocurrido no se deben a la imposibilidad de construir un relato propio sobre el pasado —como demuestra el narrador de *Rabos de lagartija*— sino a la voluntad de Juan Marsé de no redimir el pasado en sus novelas. La presencia de un narrador como Víctor —cuestionado por las voces de su relato— señala, por un lado, la necesidad de construir un relato coherente sobre el pasado, ideológica-

⁷ *Memoria del futuro* contiene también relatos de Almudena Grandes, Carlos Castilla del Pino, Rosa Regàs, Ángel González, Maruja Torres, Benjamín Prado, Manuel Rivas, Bernardo Atxaga y José Caballero Bonald.

mente comprometido con los vencidos y, por otro, la imposibilidad de elaborar un único relato sobre el mismo:

En su día los astros le habían dicho a mi madre que David era el signo que anunciaba la mascarada infame de los tiempos que vendrían, y que yo en cambio sería como la señal de un testimonio luminoso y veraz, pero lo cierto es que viéndome llegar a este mundo de manera tan esquinada y funesta, viendo cómo ella se desangra y se nos va inexorablemente en un quirófano mal equipado y cochambroso, nadie habría pronosticado tal cosa. He nacido prematuro, azul de cianosis y pesando menos que un mosquito, con una lesión cerebral que me tendrá postrado no sé cuántos años y una pinta de niño lobo que tira de espaldas. Durante tres meses, mis tiernas zarpas crecerán entre algodones (Marsé, 2002: 331).

El título de la novela, *Rabos de lagartija*, sugiere la pervivencia de algo vivo en los pedazos arrancados a las lagartijas, en las ruinas del pasado. Evoca, por un lado, el trabajo que supone la búsqueda de la verdad, como laboriosa es también la búsqueda y captura de los animalillos en el barranco por parte de los protagonistas. Hace referencia también al valor curativo que tiene para el narrador el trabajo de «elaboración» del trauma, como curativas parecen ser las tardes que pasan juntos en busca de lagartijas David y Paulino. El hecho de que, una vez cortados por la mitad, la parte de la cabeza muera siempre antes que el rabo, lleva a David a preguntarse: «De nada te sirvió pensar, pobre lagartija. ¿Quién decide ahora estas contorsiones, qué cabeza piensa si ya no tienes cabeza?» (78). Los rabos de lagartija pueden interpretarse así, también, como una alegoría de las voces que resuenan en la cabeza de David, una metáfora del pasado que, a pesar de todo, sigue serpenteando en su cabeza una y otra vez, como lo hace también en la cabeza de su hermano Víctor.

3. Verdades

La preocupación por la verdad es una característica de la ficción sobre la memoria de la guerra civil española, como se observa en novelas como *El corazón helado* (2007), de Almudena Grandes, *Mala gente que camina* (2006), de Benjamín Prado, *Los girasoles ciegos* (2004), de Alberto Méndez o *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas⁸. Sin embargo, mientras

⁸ Refiriéndose a autores como los aquí citados, el fallecido Rafael Chirbes señalaba que los sucesores de Juan Marsé «en el lirisimo de la memoria» se habían quedado en la deconstrucción posmoderna. Según este escritor, no habían sido capaces de convertir la memoria en desazón. «La memoria para Marsé no es jamás refugio, ni una guarida en la que agazaparse, ni complacencia de una legitimidad, sino una forma de intemperie» (Chirbes, 2002: 102). Chirbes otorgó una importancia fundamental al hecho de que el trabajo de la memoria, el esfuerzo por recuperar el tiempo perdido, se convierta en las obras de Marsé en un estrepitoso fracaso.

que en obras como *El corazón helado* o *Mala gente que camina* la verdad sobre la guerra civil se presenta como algo oculto que puede sacarse a la luz a través de nuevas investigaciones que tienen en cuenta a los testigos silenciados, en Marsé la verdad del pasado resulta más compleja. Las novelas de Marsé proponen, en cierto modo, una reflexión sobre la articulación entre las esferas de la estética, la moral y la ciencia⁹.

Cuando Marsé aborda el problema de la verdad no lo presenta de forma monolítica, sino que en *Rabos de lagartija* este concepto adquiere un carácter ambiguo y polisémico. Poco amigo de la metaliteratura, Marsé ha insistido, de forma casi obsesiva, sobre la cuestión de la verdad que alberga toda ficción¹⁰. Pese a su desdén por las metanovelas, el escritor barcelonés ha dado cabida en sus obras a reflexiones sobre la forma de narrar o de contar historias. Estas consideraciones son realizadas por los personajes siempre dentro de la diégesis de la historia. Así, en *La muchacha de las bragas de oro* la sobrina del historiador y autobiógrafo Luys Forest le recriminaba a este, al hilo de la escritura de sus memorias, que cuando pretendía ser testimonial no resultaba verosímil, mientras que inventando descaradamente conseguía reflejar la verdad (Marsé, 2000: 221).

En *Rabos de lagartija* Marsé regresa una y otra vez sobre la cuestión de la verdad estética, es decir, sobre la capacidad del arte para hacernos vivir una experiencia que, de otra forma, no podríamos tener. Para Marsé, la verdad, entre otras cosas, tiene mucho que ver con el arte. De ahí que muchas veces, como se desprende del quehacer de sus personajes, la mejor forma de expresar la verdad sea a través de las mentiras. En los diálogos entre David y el supuesto nonato, estos se disputan un lugar aventajado en la búsqueda de la verdad. La imaginación de la que ambos hacen gala se muestra a menudo como la mejor forma de expresarla. Es por ello que el fantasma de su padre le recuerda a David un latinajo que su madre solía repetir: «*fortis imaginatio generat casum*» (181). Por otro lado, David es educado por este y por su madre en la idea de que la verdad es algo que hay que merecer, que es desagradable y que hay que desentrañar: «David empieza a notar la olla de grillos destapándose en su cabeza. / ¿Quién dice la verdad? / Tú para bien la oreja muchacho, masculla papá. La verdad es una cuestión de oído» (281).

⁹ Max Weber señaló en relación con esa cuestión cómo desde la Antigüedad hasta la época del Renacimiento se mantuvo una equivalencia entre las esferas de la moral, la estética y la ciencia. Hasta el siglo XV lo verdadero fue siempre equivalente a lo bueno y lo bello. En la modernidad esas tres esferas se separan irremediablemente y el interés pasa a estar en estudiar cómo se articulan (Weber, 2010).

¹⁰ El escritor ha tratado también este tema en el discurso de recogida del Premio Cervantes (2008), entre otras de sus obras. El texto del discurso fue divulgado por la agencia EFE. Véase Efe (2009). Sobre la verdad de la ficción, desde otras perspectivas, han reflexionado también Mario Vargas Llosa (1989) y Javier Cercas (2001).

La novela contempla, por tanto, dos tipos de verdad: la verdad pública (la verdad del régimen franquista) y la verdad privada, que es para Marsé la verdad con mayúsculas, la de los vencidos en la guerra. David, cuyo objetivo consiste en todo momento en desenmascarar la falacia de la verdad pública, recurre a menudo a la imaginación. Por ello, para el inspector Galván, David lleva la mentira en la sangre. En relación con esto se plantea el problema del fin y los medios. En su afanoso trabajo por desenmascarar la verdad que oculta el inspector Galván tras su fachada de hombre bueno —la de ser un sicario y torturador al servicio del régimen franquista—, David es instruido por su padre en la contrariedad que implica aportar pruebas falsas incluso cuando se trata de condenar a un culpable. Es decir, que el fin, la condena del culpable, no justifica la utilización de medios ilícitos. «No es que mientas para enterrar la verdad, ya lo sé. Lo haces precisamente para desenterrarla, pero, en cualquier caso, mientes...» (297).

David se convierte con el tiempo en un especialista de la fotografía retocada a punta de lápiz. Sin embargo, su verdadero interés se inclina hacia la realización de fotorreportajes. En 1951, durante la huelga de tranvías, se lanza a la búsqueda de una fotografía que muestre la circulación de los tranvías completamente vacíos. Una de las fotografías que logra realizar presenta en el negativo una sombra blanca que, tras el revelado, resulta ser un pasajero. Ante la exigencia de su jefe, que quiere vender retocada esa foto a un medio extranjero, David borra aquella sombra blanca. Sin embargo, no tiene intención de entregar la fotografía y se la ofrece a su hermano Víctor, que tenía entonces seis años, para que juegue con ella. En el intento de conseguir una instantánea sin trucajes que mostrara el conflicto con una imagen de los tranvías circulando completamente vacíos de pasajeros, David pierde la vida, atropellado por uno de ellos cuando trata de huir de la policía. David se había convertido, en palabras de su hermano, en un celador de la verdad, alguien que utiliza el arte para contar lo que considera verdadero:

La verdad aún no existe, pero David ya la dice. No encuentro una forma mejor de explicar esa extraña facultad de mi hermano, la certera puntería de su malicia, esa flecha intuitiva, envenenada de presagios y vigiliadas que le proporcionan una visión supletoria, una especie de segunda oportunidad de la mirada para anticiparse a lo por venir [...] (127).

Por ello, David muere por desentrañar lo que considera la verdad pura y desnuda, sin retoques. Su madre, Rosa Bartra, pone de relieve la diferencia entre la verdad pública y la verdad privada, entre el relato oficial del régimen franquista y las vidas de aquellos que habían perdido la guerra. Así, advierte al inspector, quien ha consentido en mostrarle el in-

forme policial de su pareja, que habrá de conformarse con la verdad pública, según la cual su marido era desafecto al régimen y un alcohólico, reservándose para sí misma los motivos por los cuales este se fue degradando en el alcohol durante la dictadura.

—Hay mucho resentimiento hoy en día, es verdad, para darse cuenta basta con salir a la calle y hablar con la gente, pero ese resentimiento viene porque muchos están pagando errores pasados. Quiero decir que casi todo el mundo tiene algo que ocultar... Vivimos una época terrible, señora Bartra. Con sólo decir la verdad, ya le estás buscando la ruina a alguien.

—Cuando habla de la verdad —dice la pelirroja con sorna—, naturalmente, se refiere usted a la verdad que sustenta el régimen. Pues mire, ya la conocemos, esa verdad: todos culpables, todos pecadores, todos dignos de lástima y merecedores de penitencia. Ciertamente así no hay posibilidad de errar al impartir justicia (229)¹¹.

El novelista apuesta decididamente en esta novela por indagar en la verdad de los represaliados por el franquismo. En este sentido, Álvaro Fernández ha interpretado la elección de Marsé de los relatos infantiles y la influencia en su obra del cine y de la literatura de quiosco como una forma de «adornar» la realidad y superar el relativismo posmoderno. Según este autor, se opera en Marsé una «puesta en crisis» de la referencialidad para terminar sosteniéndola (2004). Ciertamente, Marsé se considera a sí mismo un autor realista y posee una concepción de la novela posmoderna muy peyorativa, ya que la identifica con un formalismo vacío. Sin embargo, como afirmó en la ceremonia de entrega del Premio Cervantes: «una excesiva dosis de realidad puede resultar indigesta, incluso para un adicto a la realidad y al bistec como Sancho y como yo» (2009). Marsé admitió en esa ocasión que «lo inventado puede tener más peso y solvencia que lo real, más vida propia y más sentido, y, en consecuencia, más posibilidades de pervivencia frente al olvido».

4. Conclusión

Rabos de lagartija contribuye a la creación de un clima social, de un discurso público sobre el pasado, en el que cobra importancia desacreditar el relato heredero del franquismo y transmitir la experiencia de aquellos que padecieron la represión. Sin embargo, Juan Marsé

¹¹ La cita de Nietzsche que encabeza la novela cobra sentido en el contexto de la dictadura franquista, a la luz de las palabras pronunciadas por el inspector Galván. «No comprendo para qué se necesita calumniar. Si se quiere perjudicar a alguien lo único que hace falta es decir de él alguna verdad» (Nietzsche, citado en Marsé, 2002: 8).

no pretende establecer la única verdad de lo ocurrido y por ello recurre a un narrador poco fiable que introduce una polifonía de voces similar a la que estructuraba *Si te dicen que caí*. No obstante, mientras que en la novela publicada en México en 1973 no era fácil distinguir qué había de verdad y qué de mentira en el relato de sus narradores, en *Rabos de lagartija*, publicada en la España democrática, prevalece la voluntad de elaborar un relato inteligible sobre el pasado. Frente a la polifonía de voces y a las «aventis» que vertebran *Si te dicen que caí*, publicada en un momento en el que la dictadura franquista era todavía la única realidad que conocían los lectores españoles, se impone en esta última novela el deseo de dar cuenta de un pasado que para muchos resulta lejano.

En 1973 el mecanismo de las «aventis» se mostró como el mejor recurso para abordar un pasado reciente «que no acababa de pasar». Sin embargo, en el año 2000, Marsé renuncia a utilizarlo tal y como había hecho treinta años antes. En el contexto de reivindicación de justicia y reconocimiento de las víctimas del franquismo, encabezado por los hijos y nietos de los represaliados, se impuso la necesidad de elaborar un relato coherente sobre la guerra y sobre la represión franquista. Las «aventis» contribuían a fragmentar el discurso y dificultaban la creación de sentido, de ahí que hayamos relacionado ese mecanismo narrativo con lo que Dominick LaCapra llamó «reactuación», para referirnos a un pasado que regresa continuamente en un presente infinito. La verdad que Marsé parece querer restituir va de la mano de la experiencia acallada de los vencidos en la guerra, de aquellos cuya forma de comprender el mundo se vio truncada y reprimida por la dictadura. El recurso de las «aventis» no está, empero, completamente ausente en esta novela, ya que David y sus voces, recreadas por el narrador en su memoria, realizan una función similar a la de aquellas, poniendo en cuestión una y otra vez el relato del narrador. El complejo mecanismo al que recurre Marsé permite al narrador trasladarse a un pasado que solo existe en su memoria y reproducirlo como si fuera verdad.

Juan Marsé hace presente un pasado de violencia y miseria poniendo de manifiesto la dificultad que ello conlleva y elaborando un relato coherente, que ofrece un sentido. En un momento en el que los últimos testigos de la guerra civil española habían comenzado a desaparecer, Marsé confiere al testigo, Víctor, la tarea de hacer presentes la memoria de quienes ya no pueden recordar y los sueños truncados de los republicanos derrotados en la guerra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATXAGA, Bernardo (*et al.*) (2006): *Memoria del futuro*, Madrid, Visor.
- ASSMAN, Jan (1995) [1988]: «Collective Memory and Cultural Identity», *New German Critique*, 65, pp. 125-133.
- BENET, Juan (1967): *Volverás a región*, Barcelona, Destino.
- (1983): *Herrumbrosas lanzas. Libros I-VI*, Madrid, Alfaguara.
- (1986): *Herrumbrosas lanzas. Libros VII-XIII*, Madrid, Alfaguara.
- BENJAMIN, Walter (1961): *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov*, Caracas, Editorial Monte Ávila.
- CERCAS, Javier (2001): *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- CHIRBES, Rafael (2002): *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama.
- CUENCA FLORES, Josep Maria (2015): *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*, Barcelona, Anagrama.
- EFE (Agencia): «Texto íntegro del discurso de Juan Marsé en la ceremonia de entrega del Premio Cervantes», *Ecodiario.es*, 23 de abril de 2009. Disponible en línea: [<https://ecodiario.eleconomista.es/libros/noticias/1189063/04/09/Texto-integro-del-discurso-de-Juan-Marse-en-la-ceremonia-de-entrega-del-Premio-Cervantes.html>] (20/04/2020).
- ERLL, Astrid y Ann Rigney (2006): «Literature and the Production of Cultural Memory: Introduction», *European Journal of English Studies*, 10, 2, pp. 111-115.
- FERNÁNDEZ, Álvaro (2001): «Juan Marsé: una literatura de origen cinematográfico», en María Payaras y Luis M. Fernández (coords.), *Fin(es) de siglo y Modernismo: Congreso Internacional Buenos Aires-La Plata agosto 1996*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, vol. 2, pp. 819-823.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1992): *Luna en el sur*, Sevilla, Renacimiento.
- GOYTISOLO, Juan (1966): *Señas de identidad*, México, Joaquín Mortiz.
- (1970): *Reivindicación del Conde don Julián*, México, Joaquín Mortiz.
- (1975): *Juan sin tierra*, Barcelona, Seix Barral.
- GRANDES, Almudena (2007): *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets.
- HALBAWCHS, Maurice (2004) [1925]: *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos.
- HUYSEN, Andreas (2002): *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica.
- KUNZ, Marco (2002): «¿Una sombra intrauterina con una pluma en la mano?: el narrador (no)nato en *Rabos de lagartija*», en José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada (eds.), *Nuevas Tardes con Marsé. Estudios sobre la obra literaria de Juan Marsé*, Murcia, Nausicaä, pp. 99-116.
- LACAPRA, Dominick (2005): *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión.

- MAINER, José-Carlos (2004): «El peso de la memoria. De la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo», en Antonio Domenico Cusato y otros (eds.), *Letteratura della memoria*, Mesina, Andrea Lippolis, pp. 11-37.
- MARCO, Joaquín (2008): «Lo imaginario en Juan Marsé», en Ana Rodríguez Fischer (ed.), *Ronda Marsé*, Barcelona, Candaya, pp. 247-256.
- MARSÉ, Juan (1982): *Un día volveré*, Barcelona, Plaza & Janés.
- (1985) [1973]: *Si te dicen que caí*, Madrid, Cátedra.
- (1993): *El embrujo de Shangai*, Barcelona, Plaza & Janés.
- (2000) [1978]: *La muchacha de las bragas de oro*, Barcelona, Planeta.
- (2002) [2000]: *Rabos de lagartija*, Barcelona, Lumen.
- MÉNDEZ, Alberto (2004): *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama.
- NUÑO, Ana (2007): «El testigo entronizado, a pesar suyo», *Entesa Judeocristiana de Catalunya*, 31 de enero de 2007. Disponible en línea: [<http://entesajc.blogspot.com.es/2007/01/el-testigo-entronizado-pesar-suyo.html>] (6/09/2018).
- PITA, Elena (2000): «Conversaciones íntimas con Juan Marsé», *Magazine (El Mundo)*, 47, 6 de agosto de 2000. Disponible en línea: [<https://www.elmundo.es/magazine/m47/textos/marse.html>] (20/04/2020).
- PRADO, Benjamín (2006): *Mala gente que camina*, Madrid, Alfaguara.
- RIBEIRO DE MENEZES, Alison (2017): «Introduction: The Future of Memory in Spain», *Bulletin of Spanish Cultural Studies*, 94, pp. 793-799.
- RIGNEY, Ann (2005): «Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory», *Journal of European Studies*, 35, 1, pp. 11-28.
- (2008): «The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing», en Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies. An international and Interdisciplinary Handbook*, Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter, pp. 345-353.
- ROBLES SÀRRIES, Xavier (2008): *Un jardín de verdad con ranas de Cartón*, 31', DVD.
- RUIZ TORRES, Pedro (2010): «Los discursos de la memoria histórica en España», en Julio Aróstegui y Sergio Gálvez (eds.), *Generaciones y memoria de la represión franquista*, Valencia, Universitat de València, pp. 39-74.
- SILVA, Emilio (2018) [2000]: «Mi abuelo también fue un desaparecido». Disponible en línea: [<http://www.derechos.net/esp/algomas/silva.html>] (06/09/2018).
- VALLS, Fernando (2009): «Teoría y práctica de la “aventura” en Juan Marsé», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 755, pp. 23-27.
- VARGAS LLOSA, Mario (1990): *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral.
- VINYES, Ricard (2009): «La memoria como política pública», *El País*, 7 de enero de 2009.

- (2014): «La buena memoria. El universo simbólico de la reconciliación en la España democrática. Relatos y símbolos en el texto urbano», *Ayer*, 96, pp. 155-181.
- WEBER, Max (2009) [1919]: *La ciencia como profesión*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- WIEVIORKA, Annette (2002): *L'ère du témoin*, París, Hachette.