



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

FRAGMENTACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD

EN RABOS DE LAGARTIJA DE JUAN MARSÉ

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN LETRAS ESPAÑOLAS

PRESENTA:

LIC. JAEL TERCERO ANDRADE

ASESORA:

DRA. MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A la memoria de Francisco Aragón:
por una amistad que, a pesar del tiempo
y de la ausencia, sabrá mantenerse.*

Agradecimientos

Este trabajo fue realizado gracias al Programa de Becas de la Universidad Nacional Autónoma de México, que me concedió la beca de estudios de posgrado y la correspondiente al apoyo para la titulación.

1. MARCO TEÓRICO

TIEMPO Y NARRACIÓN: LA TEORÍA HERMENÉUTICA DE PAUL RICOEUR

2. PREFIGURACIÓN:

EL CONFLICTO DE LA FIGURA PATERNA

3. CONFIGURACIÓN

4. REFIGURACIÓN:

UNA IDENTIDAD NARRATIVA

ÍNDICE

Introducción	6
1. Marco teórico. Tiempo y narración: La teoría hermenéutica de Paul Ricoeur	
1.1 Tiempo y narración	17
1.1.1 Las aporías de la experiencia del tiempo	19
1.1.2 La construcción de la trama	22
1.2 El círculo de la triple mimesis	25
1.2.1 Mimesis I: La prefiguración	26
1.2.2 Mimesis II: La configuración	31
a) Los juegos con el tiempo	33
b) Experiencia de ficción del tiempo	39
1.2.3 Mimesis III: La refiguración	41
Identidad narrativa	44
2. Prefiguración: El conflicto de la figura paterna	
2.1 El punto de partida	51

2.2 David y Amanda: El disfraz	54
2.3 David y Paulino: La cacería	64
2.4 David y las ensoñaciones: La desmitificación	71
2.5 Tres veces Marsé	75
3. Configuración	
3.1 Estructuras textuales: Fragmentación y reconstrucción narrativa	87
3.1.1 El sentido de fragmentación	87
3.1.2 La fragmentación del texto como impulso de sentido	88
3.1.3 La fragmentación interior: Los personajes	98
3.1.4 Regenerando lagartijas, reconstruyendo el texto	105
3.2 La experiencia del tiempo de ficción: El tiempo intuitivo	109
3.2.1 En busca del tiempo intuitivo	109
3.2.1 Tiempo subjetivo y tiempo objetivo	111
3.2.3 El tiempo intuitivo y la narración	124
4. Refiguración: Una identidad narrativa	
4.1 Gusanos invisibles	134
4.2 Enredados en historias	136
4.3 Responsabilidad con el tiempo: Hacia una conciencia histórica	147
Conclusiones	153
Bibliografía general	160

INTRODUCCIÓN

Se conoce como “generación de medio siglo” a la agrupación de los escritores nacidos en España entre 1924-5 y 1934-5, los cuales empezaron a publicar en la década de los cincuenta; también se les ha llamado “los niños de la guerra” por haber vivido parte de su infancia durante la conflagración civil de 1936. A pesar de lo discutible que podría ser el término debido a su aparente homogeneidad,¹ dicha denominación obedece a un contexto común en el que se dieron producciones tan diversas como las de Luis Martín-Santos (Larache, 1924-1964), Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925-2000), Jesús Fernández Santos (Madrid, 1926-1988), Ana María Matute (Barcelona, 1926), Juan Benet (Madrid, 1927-1993), Rafael Sánchez Ferlosio (Roma, 1927), Juan García Hortelano (1928-1992), Juan Goytisolo (Barcelona, 1931) y Juan Marsé (Barcelona, 1933), algunos de los

¹ Así lo considera Rosemary Clark: “The intimations of new life and of young writers breaking new ground in the word ‘Generation’ give a pleasing sense of direction. ‘Generación del medio siglo’ [...] promotes an image of unity in opposition to the Franco regime that masks the very real disparities between a Vázquez Montalbán and a Martín Gaité”. [*Catholic Iconography in the Novels of Juan Marsé*. Woodbridge: Tamesis, 2003, p. 22. (Colección Tamesis, Serie A: Monografías, 195)] Sin embargo, el término generacional es sólo un punto de partida y responde a la necesidad de crear categorías generales que faciliten los estudios específicos. Además, es indudable que una generación de literatos —por muy distintos que sean sus intereses— se desenvuelve en un contexto histórico similar, en este caso el de una juventud que comienza a cuestionar la política franquista y a manifestar su parecer al respecto.

miembros más representativos de esta generación que contribuyó a la renovación de las formas narrativas tras la novela de la inmediata posguerra. Influidos por el neorrealismo y la filosofía existencialista, estos autores cultivaron una estética objetivista que intentaba retratar de manera crítica la situación social del país.

Inscrito en este entorno, el caso de Juan Marsé destaca por la versatilidad de su obra, en la que se aprecia una notable evolución. En un principio, desde la aparición de algunos cuentos en revistas a finales de los cincuenta y la de su primera novela en 1960, *Encerrados con un solo juguete*, se identificó con el realismo social propio de la época, haciendo referencia a la apatía de la juventud, a la situación marginal de los inmigrantes andaluces en Cataluña y al falso compromiso de la burguesía intelectual con la clase obrera. Cabe señalar que la consideración de su primera etapa literaria dentro de dicha corriente ha sido invalidada por el empeño de ciertos críticos que valoran los textos iniciales de Marsé a la luz de su desarrollo posterior, y se apoyan en la declaración del novelista: “En realidad, yo creo que ni siquiera mi primera novela tiene mucho que ver con la vertiente del realismo y del objetivismo. Es una novela que va ya un poco a contrapelo de lo que se estaba haciendo. Me parece más bien decadente, intimista, con una atmósfera enrarecida [...]”.² No

² *Ibidem*, p. 26. // “Las dos primeras novelas de Marsé [...] no se pueden desdeñar y considerar únicamente como prólogo a la obra de Marsé o incluso como una primera etapa de la misma. Sus aspectos temáticos, y debe recordarse que el tema, la historia, es lo básico en las novelas de Marsé, enlazan con las obras posteriores del novelista”; “aunque en ellas encontramos elementos críticos que las acercan al realismo social imperante en la época, al profundizar en dicha crítica vemos que es de muy distinto matiz a la que aparece en la generalidad de las obras adscritas a la corriente citada”. [Samuel Amell, *La narrativa de Juan Marsé, contador de aventuras*. Madrid: Playor, 1984, pp. 18 y 31. (Nova Scholar)] // Al parecer, se trata de un esfuerzo con la buena voluntad de destacar la originalidad de la obra marsiana, pero el hecho de que se adscriba en una generación y una corriente estética dada no la niega, sólo la contextualiza. Por ello, coincido con el juicio de Juan Rodríguez: “Con frecuencia la crítica ha cultivado una imagen de Juan Marsé como la de un «francotirador», un novelista al margen de las corrientes dominantes en la narrativa de los últimos cincuenta años. El propio escritor ha reforzado esta idea al renegar de cualquier intento de clasificación y catalogación de su obra. Sin embargo, la narrativa de Marsé, como es natural, mantiene un fructífero diálogo con las diferentes tendencias de la novela que conviven durante la segunda mitad del siglo XX, circunstancia que lo integra en un sistema complejo, al tiempo que define sus peculiaridades como escritor”. [“Juan Marsé en la narrativa española contemporánea”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 628 (oct. 2002), p. 7.]

obstante, él mismo, cuando su narrativa aún no alcanzaba la solidez que tendría, afirmó pertenecer a la corriente objetivista, si bien con su propio estilo: “Yo siempre me he identificado por completo con los propósitos críticos de la llamada escuela objetivista española, pero nunca con su estilo formal. Aquella corriente de realismo crítico hoy está siendo abandonada por todos.”³ Por supuesto, como apunta Juan Rodríguez:

si nos aproximamos a la narrativa del medio siglo sin los prejuicios habituales y admitimos que ese objetivismo se aplicó en formas y grados muy diferentes y casi nunca —por lo menos entre los novelistas más interesantes del momento— de un modo exclusivo y dogmático, nos resultará más fácil entender la sintonía de estas primeras novelas de Marsé con aquella narrativa.⁴

Últimas tardes con Teresa (1966) significó un hito en su carrera, pues su intención paródica y sus innovaciones formales hicieron de ella un “particular ajuste de cuentas con el realismo comprometido de la década anterior”.⁵ Indudablemente, la escritura de Marsé maduró con su incursión al experimentalismo de *Si te dicen que caí* (México, 1973), que le valió el reconocimiento general de la crítica, pero no pudo publicarse en España hasta 1976, un año después de la muerte de Franco. Con una mirada aguda y una considerable tendencia a lo esperpéntico, aborda la degradación moral de la ciudad barcelonesa en la posguerra desde la perspectiva infantil de sus protagonistas, chavales que deben aprender a sobrevivir en medio de la sordidez y la desesperanza. Sobresale la complejidad estructural de la novela, ya que se construye con la superposición de perspectivas dislocadas y con la

³ Federico Campbell, “Juan Marsé o el escepticismo”, en: *Infame turba*. 2ª ed. Barcelona: Lumen, 1994, p. 196. (Palabra en el tiempo, 227)

⁴ Juan Rodríguez, *art. cit.*, pp. 8 y 9. // Por su parte, con base en las palabras de Marsé de que “la novela debe contar una historia”, Kwang-Hee Kim considera que su obra se aleja tanto del realismo social como de la vanguardia experimental, acercándose más a lo decimonónico. Si bien es cierta la afortunada influencia de los grandes narradores del XIX, tales como Zolá, Flaubert, Stendhal, Tolstoi y Dostoievsky, no es posible afirmar que Juan Marsé pertenece al canon decimonónico, pues su obra demuestra fehacientemente que es un artista de su siglo. La justificación de Kim es que, para el autor, la principal función narrativa es “la de embaucar al lector, fraguar ilusiones, crear vida”, pero no debemos confundir la prioridad que le otorga a la historia con la supuesta elementalidad de una prosa realista: por el contrario, ese pretendido engaño, para ser certero, requiere de técnicas sofisticadas. [Ver *El cine y la novelística de Juan Marsé*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006, p. 31. (Otras Eutopías, 25)]

⁵ *Ibidem*, p. 10.

imbricación de varias historias secundarias, comunicadas con la principal. Esta configuración no sólo transmite un ambiente caótico, sino que también nos deja en una ambigüedad permanente por el relativismo que crea la confrontación de las distintas versiones sobre los hechos.

Aunque la premisa literaria de Marsé siempre ha sido la prioridad de la narración de una historia atractiva sobre las galas de la prosa intelectual, a partir de *La muchacha de las bragas de oro* (1978) parece unirse al movimiento de contracultura de los años setenta y ochenta, impulsado por escritores más jóvenes que, “en abierta contraposición al experimentalismo dominante, buscaban una simplificación de las técnicas narrativas que las hiciera más asequibles”.⁶ Dentro de esta sencillez aparente, Marsé se mueve en el campo de la metaficción y ahonda en el cuestionamiento de la frontera entre realidad y ficción, elementos que ya se encontraban latentes en su producción anterior: primeramente, en la vitalidad infantil de Tina con su juego de ilusiones y verdades en *Encerrados con un solo juguete*; después, *Si te dicen que caí* fraguó uno de los conceptos más singulares de su mundo poético: las “aventis”, mezcla de imaginación y realidad en las historias relatadas por un grupo de niños, contadas a su vez por la voz de un narrador.

A la etapa inicial de su narrativa se le debe el rubro absoluto de “autor social” o “realista” con el que los críticos han etiquetado a Juan Marsé a lo largo de las historias de la literatura contemporánea sin estimar que algunas de sus mejores creaciones indagan los límites de la realidad, socavada por la ficción. Pese a que cuenta con un estilo bien definido y una poética constante, la suma de sus textos señala una evolución tan evidente que se complica cualquier intento por clasificarla en una corriente estética única. Su particular manera de relatar, coherente y al mismo tiempo abierta al cambio, ha convertido a Marsé en

⁶ Juan Rodríguez, *art. cit.*, p. 12.

un escritor de gran actualidad no solamente porque hasta la fecha sigue publicando —su novela más reciente es *Canciones de amor en Lolita's Club* (2005)—, sino porque la calidad de su narrativa se mantiene a la par de las necesidades literarias y sociales del momento.⁷

Hoy en día, Juan Marsé goza de una trayectoria que lo consolida como un autor imprescindible en el estudio de la literatura española, lo cual ha venido a confirmar su obtención del Premio Cervantes (2008). Lamentablemente, los ensayos críticos sobre él son escasos: apenas hasta 1984, cuando ya había publicado la mitad de su obra, sólo existían los estudios de los norteamericanos William Sherzer (*Juan Marsé entre la ironía y la dialéctica*, 1982) y Samuel Amell (*La narrativa de Juan Marsé, contador de aventuras*, 1984), quien todavía en 2003 enfatizaba el descuido de la crítica española ante uno de sus mejores narradores: “aún es obvio que existe un marcado desnivel entre la cantidad de aquella [la crítica] y la enorme calidad e importancia de ésta [la obra]”.⁸

Si bien su narrativa ha sido objeto de nuevos trabajos, continúa representando un terreno fértil con pasajes inexplorados, entre los que se encuentra su penúltimo libro, *Rabos de lagartija* (Premio Nacional de la Crítica y Premio Nacional de Narrativa 2000), el cual ha generado juicios muy dispares: mientras Juan Rodríguez lo incluye en “la narrativa de los noventa [que] ha dado síntomas de recuperar un cierto gusto por la innovación y la vanguardia”,⁹ para Alonso Santos es una narración “objetivista o social” con la que Marsé,

⁷ De ahí que los escritores que empezaron a publicar después del franquismo, entre ellos Rosa Montero y Antonio Muñoz Molina, lo consideren como “el único novelista de la generación anterior que tiene una relación con el público como la que ellos buscan”. [Samuel Amell, “Elementos constitutivos de la narrativa de Juan Marsé”, en: Celia Romea Castro (coord.), *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Barcelona: Horsori, 2005, p. 31. (Cuadernos para el análisis, 17)]

⁸ *Ibidem*, p. 30.

⁹ Rodríguez, *art. cit.*, p. 15.

volviendo a su primera faceta, “insiste en el compromiso con la realidad y la literatura”.¹⁰ Lo cierto es que, desde *Si te dicen que caí*, no nos había ofrecido una composición tan rica, cuya interpretación será el centro de nuestro interés en la presente investigación, puesto que es la novela marsiana menos trabajada y, quizá, la peor entendida.

Durante los años más crudos de la posguerra, la anécdota de *Rabos de lagartija* gira en torno a David Bartra, un chico de catorce años en medio de un precipitado proceso de madurez a raíz de la desaparición de su padre, Víctor Bartra, quien huye de casa para no ser apresado por actividades subversivas. Entonces, el inspector Galván entra a las vidas del hijo del fugitivo y Rosa, la esposa embarazada, a la cual dedica tantas atenciones que despierta los celos y el resentimiento del muchacho. Mientras Galván frecuenta la casa y gana paulatinamente la confianza de la pelirroja, se va tejiendo una red de pequeñas historias en un nivel más profundo que concierne a la tendencia fantasiosa de David. El narrador de los hechos es el hermano por nacer que, a pesar de las apariencias, finalmente nos revela que el relato está enmarcado por una extraña escritura: él es el narrador-escritor de acontecimientos que nunca presenció, pero que reconstruye con su imaginación años después para conservar la memoria del pasado. Como intentaremos demostrar, esta característica complementa y nutre las posibilidades interpretativas de la obra.

Entenderemos por ‘interpretación’ “la restauración del sentido” como una labor conjunta del lector con el texto: “no es un simple acto sobre el texto, sino el acto del mismo, acto tanto con él como suyo”.¹¹ Por consiguiente, a lo largo de nuestro recorrido no podremos dejar de tomar en cuenta la participación del lector implícito con el texto: así en

¹⁰ Alonso Santos. *La novela española en el fin de siglo. 1975-2001*. Madrid: Marenostum, 2003, p. 194. (Estudios y Ensayos Marenostum)

¹¹ Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, “Introducción”, en: Paul Ricoeur, *Historia y narrativa*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 29. (Pensamiento Contemporáneo)

la relación de su repertorio con el de la novela, como en la interacción a la que se integra para darle sentido a la obra, y en la apropiación que hace de ella al constituirle un significado al mundo de ficción para poder asimilarlo con su mundo real.

Ahora bien, la tesis propuesta parte de la identidad del protagonista, David Bartra, ya que se encuentra en una edad de transición hacia la madurez y, por tanto, hacia la definición de su personalidad. La ausencia paterna provoca una crisis de identidad en el personaje, una fragmentación del 'yo' que se refleja en su invención de un doble femenino, Amanda. David se adentra en un proceso de recuperación, de reconstrucción de sí mismo a través de un particular manejo del tiempo: desde su presente recrea el pasado e intuye el futuro. La complicación radica en que ese movimiento temporal no se limita a sus propias experiencias, sino que igualmente lo emplea para recobrar —a partir de fragmentos de historias, rumores y suposiciones— las vivencias de otras personas, muchas de las cuales ni siquiera conoció, pero influyen en su presente. Por si fuera poco, comprobaremos que se trata de un proceso puesto en abismo, ya que también lo realiza el narrador para recrear la historia de los personajes y, paralelamente, el lector que sigue y ordena su relato segmentado.

El problema supera de ese modo la categoría de lo individual y nos conduce a lo que Ricoeur llama identidad narrativa: una construcción del sujeto que no resulta de la identificación del 'yo' como entidad autosuficiente, sino de la identificación de 'sí mismo' a través de 'otro'. Esto significa que somos quienes somos porque nos construimos a partir de los demás, de la cultura a la que pertenecemos, así como de las historias escritas y orales que la conforman. Paradójicamente, al fragmentar su concepción del tiempo, narrador, protagonista y lector hallarán el medio perfecto para reconstruirse en la apropiación de

historias de vida que se interrelacionan con ellos al transformarlas en una unidad de sentido.

Por ende, el análisis crítico se fundamentará en la teoría hermenéutica de Paul Ricoeur, específicamente sobre el tiempo en el relato de ficción. La gran hipótesis que sustenta este filósofo es que el tiempo se hace humano sólo cuando se narra. En consecuencia, todo texto narrativo aporta una “experiencia ficticia del tiempo”, una singular e innovadora manera de concebir nuestra experiencia temporal mediante las variaciones imaginativas con las que juega la ficción gracias a su poder de desdoblamiento en enunciación y enunciado. El tiempo narrado se convierte en la solución poética a la confrontación entre tiempo fenomenológico y tiempo cosmológico; establece un ámbito dialéctico que engendra la noción de identidad narrativa a la que hemos aludido: la permanencia del ‘sí mismo’ en la unidad de una vida relatada.

Los capítulos se basan en la triple mimesis con la que Ricoeur explica la función mediadora de la narración entre la experiencia pura y su comprensión: la prefiguración o mimesis I, que consiste en el mundo de la acción humana en el que se apoya el autor para llevar a cabo el proceso mimético; la configuración o mimesis II, que es propiamente el texto narrativo, la estructura lingüística que configura una experiencia del tiempo de ficción; y, por último, la refiguración o mimesis III, reside en la recepción de dicho texto por el lector, quien es remitido al mundo de la acción que comparten todos los humanos y al cual no regresa exactamente como lo conoce sino que, gracias a la lectura de un mundo posible distinto al real, aprehende algo nuevo sobre él. Aunque en el modelo ricoeuriano el lector desempeña la refiguración, para concentrarnos en el análisis textual consideraremos a los personajes como intérpretes de su mundo de ficción.

Por principio, abordaremos el estudio de un tema recurrente en la poética marsiana: el conflicto de la figura paterna como origen de la problematización de la identidad, el cual lejos de referirse únicamente al padre abarca cualquier figura de autoridad. Esta sección correspondiente a la fase prefigurativa se orienta hacia un primer nivel de interpretación, que es psicológico, y recurre a la teoría psicoanalítica para penetrar en las circunstancias que desencadenan el problema y, por tanto, la historia. El capítulo que compete a la configuración se dividirá en dos partes: una dedicada a la estructura, otra centrada en el tiempo que proyecta. En la primera, comprobaremos que la fragmentación inmediata de la identidad se refleja y se sostiene en la fragmentación estructural, que de tal suerte se vuelve comunicante. Para examinar cómo se construye, se usarán algunos conceptos de Wolfgang Iser sobre la función de estructuras y perspectivas múltiples en el texto. Se observará cómo la novela emplea las estrategias narrativas descritas por Iser para que el lector pueda elaborar el sentido de un mundo fragmentado por medio de su participación activa en la representación de figuras e imágenes que le permiten llenar vacíos y trascender negaciones. De la misma manera en que las rupturas textuales funcionan como un impulso de representación y comunicación, el sentido de fragmentación que transmite el texto induce al lector a reconstruirlo.

Si la escritura es el medio ideal para Víctor, el narrador, de poder recrear e imaginar un mundo, dotarlo de cuerpo y forma y, claro está, de un tiempo propio, entonces el segundo apartado configurativo tendrá la finalidad de indagar en qué consiste esa experiencia temporal y cómo se comporta para servir de base a la conformación de una identidad narrativa. Hasta ahora, habremos estudiado el origen, la construcción, el desarrollo y el medio de solución; en adelante, nos restará encauzar lo dicho hacia el

significado pleno de la metáfora central, “rabos de lagartija”: la fragmentación que mueve a la reconstrucción, una dinámica que implica entenderse a sí mismo como otro. Finalmente, cabrá preguntarnos hasta qué punto podemos hablar de una responsabilidad con el tiempo asumido, en el que se resuelva la identidad al grado de orientarse hacia una conciencia histórica.

Éste es el itinerario establecido para aproximarnos a la novela de Marsé desde una variedad complementaria de perspectivas. La intención del planteamiento es desarrollar una exposición dinámica con distintos niveles de interpretación; uno de los retos primordiales será probar cómo no se contradicen ni se anulan, sino que se intersignifican y, lo más importante, que muestran en conjunto, además de su complejidad, la trascendencia de *Rabos de lagartija* en el marco de la literatura hispánica.

1.1 TIEMPO Y NARRACIÓN

La investigación de Paul Ricoeur surge al preguntarse qué es el tiempo, lo cual lo conduce a una revisión filosófica por obras como las de san Agustín, Kant y Heidegger para desembocar en la imposibilidad de explicarlo racionalmente, ya sea por la vía fenomenológica o epistemológica. No obstante, pese a esta incapacidad de abstraer nuestra vivencia temporal, no hay duda de que experimentamos el tiempo, pues hablamos de él. La hipótesis que se sustenta en los tres tomos de *Tiempo y narración* es que el único medio de comprenderlo, de hacerlo humano, es la narración, que nace como una necesidad de la relación inherente entre lenguaje y experiencia, abriendo un “«tercer tiempo» entre el cosmológico [objetivo] y el fenomenológico [interior]: el tiempo propio a la narración y a la historia”¹. De acuerdo con esto, tanto relato histórico como de ficción convergen de manera importante: si bien la historia se rige por un principio de verdad mientras que la

¹ Manuel Maceiras, “Presentación de la edición española”, en: Paul Ricoeur, *Tiempo y narración 1. Configuración del tiempo en el relato histórico*. 5ª ed. Trad. de Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2004, p. 27. (Lingüística y teoría literaria)

ficción sólo aspira a la verosimilitud, ambas se distinguen por su facultad de narrar el tiempo del obrar del hombre.

Ricoeur se basa en Aristóteles para afirmar que la narración es mimesis de acción en el tiempo; entiende el acto mimético como un proceso compuesto por tres fases: “reenvío a la pre-comprensión familiar que tenemos del orden de la acción, acceso al reino de la ficción y nueva configuración mediante la ficción del orden precomprendido de la acción”.² Son tres sentidos asignados a mimesis los que conforman el círculo hermenéutico entre narratividad y temporalidad, que se deriva del análisis conjunto del capítulo XI de las *Confesiones* de Agustín y la *Poética* de Aristóteles, pues “cada uno engendra la imagen invertida del otro” (I, p. 40). En tanto que el primero se dedica a avivar las aporías del tiempo y su carácter discordante, el segundo examina la trama como un modelo de concordancia, sin tomar en cuenta su temporalidad.

La dialéctica de la triple mimesis es un proceso configurativo común a toda narración, tanto histórica como literaria. Sin embargo, nuestra atención se concentrará únicamente en la articulación temporal del relato de ficción, que tiene la cualidad de enriquecer la experiencia viva con sus variaciones temporales, producidas por los juegos con el tiempo que resultan de su capacidad de desdoblarse en enunciación y enunciado. Con estos recursos, la narración llega a solucionar poéticamente las paradojas del tiempo: ante la impotencia para pensarlo, narrarlo es la única forma de aprehenderlo. Cada obra proyecta, entonces, un mundo posible, un mundo temporal cuya lectura aporta una nueva comprensión del mundo de la experiencia y del devenir.

² Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, ed. cit., p. 33. Las siguientes citas corresponden a esta edición y en adelante serán indicadas dentro del texto con el número del tomo y página.

Asimismo, una de las tesis más asombrosas que genera este estudio sobre el tiempo en la narración es justamente la conformación de una identidad narrativa por medio de la interpretación de las historias puestas en trama; es decir, se abre “una vía para la identificación subjetiva del hombre”³ en el relato de sus actos. Esta noción de identidad narrativa se origina como una de las respuestas poéticas a las aporías del tiempo, puesto que la reflexión sobre la identidad no puede eludir la paradoja de los tiempos que pasan, pero cuyas impresiones permanecen; en otras palabras, encara el problema de la permanencia a pesar del cambio. La presente adaptación de la teoría ricoeuriana nos hará confluír en este concepto que se ofrece como “la resolución poética del círculo hermenéutico”:⁴ con *Rabos de lagartija*, estamos ante una narración cuyo tratamiento temporal tiene el cometido de reconstruir la identidad perdida por la fragmentación del mundo que proyecta en su horizonte de ficción.

1.1.1 Las aporías de la experiencia del tiempo

Como quedó dicho, Paul Ricoeur abre su disertación con las reflexiones agustinianas que intentan resolver las aporías que produce la pregunta por la medida y el ser del tiempo. En primer lugar, san Agustín inquiere cómo medimos el tiempo, con lo que se enfrenta al argumento escéptico: “el tiempo no tiene ser, puesto que el futuro no es todavía, el pasado ya no es y el presente no permanece” (I, p. 44); por tanto, no se puede medir lo que no es. La paradoja es llevada al extremo cuando nos referimos a un pasado largo o a un futuro breve, pero no podemos hablar así del presente, que no sólo no permanece, sino que

³ Maceiras, *art. cit.*, p. 27.

⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. 4ª ed. Trad. de Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2006, p. 1000. (Lingüística y teoría literaria)

tampoco tiene extensión: es un instante puntual. Sin embargo, el uso del lenguaje respalda su existencia, ya que “hablamos del tiempo y lo hacemos de manera sensata” (*idem*), es decir, lo sentimos.

A continuación, el ser de los tiempos pasados y futuros se garantiza al considerarlos como “cualidades temporales que pueden existir en el presente sin que las cosas de que hablamos cuando las narramos o las predecimos existan todavía o existan ya” (I, p. 48). Entonces no medimos pasado y futuro en cuanto tales, sino la huella que dejan los acontecimientos al pasar y la espera de las cosas por venir; memoria y previsión son imágenes de lo que recordamos o anticipamos, impresiones que permanecen presentes en el espíritu. De esta forma, el presente se expande dialécticamente, deja de ser un tiempo puntual y retiene tanto el vestigio de lo que ya no es como la causa-signo de lo que todavía no será. Agustín resuelve el problema del ser de los tiempos con el sistema del triple presente: “Habría que decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas [memoria], presente de las cosas presentes [visión] y presente de las futuras [expectación]” (I, p. 50).

En cuanto a la medida del tiempo, ahora es posible decir que no medimos las cosas que pasan, sino las impresiones que dejan en el alma al pasar. Para san Agustín, el tiempo no es el movimiento de los cuerpos celestes, es la medida del movimiento del espíritu humano: “la extensión del tiempo es una distensión del espíritu” (I, p. 48). A través de un presente vivo que atiende, el futuro transcurre hacia el pasado en un proceso dinámico. La *intentio* del espíritu conjuga la pasividad de la mediación con la actividad de la atención que se dilata en direcciones opuestas: el presente extendido —distinto del puntual—, a la

vez que pasa, hace pasar.⁵ En efecto, el espíritu espera, atiende y recuerda: “El resultado es que «lo que espera, por medio de lo que atiende, pasa (*transeat*) a lo que recuerda»” (I, p. 62). La distensión, por ende, es el desfase de las tres modalidades que interactúan, “el contraste mismo entre tres tensiones” (*idem*).

Ahora bien, la *distentio animi* sólo adquiere su plenitud al contrastarse con la eternidad, que es ‘lo otro’ del tiempo, pues en ella nada pasa y todo está presente. De este contraste se despliegan tres incidencias: la primera se debe a que lo eterno niega y limita al tiempo al ser lo que éste carece, y funciona como un horizonte en la reflexión de la experiencia temporal;⁶ en la segunda, tal negación intensifica esta experiencia en el plano existencial, la traspasa y evidencia la falta como una herida ontológica; la tercera implica una atracción del tiempo por su ‘otro’ y suscita una jerarquización interior de la vivencia temporal que supera la linealidad cronológica. En consecuencia, “la narración es posible allí donde la eternidad atrae y exalta al tiempo, no donde lo anula” (I, p. 76); la discordancia del tiempo vivo no permite objetivarlo racionalmente, pero la concordancia del espíritu lo estimula y pide narración para que pueda ser comprendido humanamente.

⁵ “el presente cambia de sentido: ya no es un punto, ni siquiera un punto de paso, es una «intención presente» (*praesens intentio*) (27, 36). Si la atención merece así llamarse intención, es en la medida en que el tránsito por el presente se ha hecho transición activa: ya no sólo es atravesado el presente, sino que la «intención presente traslada (*traicit*) el futuro al pasado, mermando el futuro y aumentando el pasado, hasta que, consumido el futuro, todo se convierte en pasado» [...]. [I, pp. 61, 62.]

⁶ “la negación es doble: es preciso que yo pueda negar los rasgos de mi experiencia del tiempo para percibir a ésta como en falta respecto de lo que niega. Es esta doble y mutua negación por la que la eternidad es lo otro del tiempo, la que, más que otra cosa, *intensifica* la experiencia del tiempo”. [I, p. 73.]

1.1.2 La construcción de la trama

Ricoeur complementa la exploración de la tesis agustiniana sobre el tiempo con la teoría de Aristóteles sobre la construcción de la trama en la *Poética*. Su propósito es relacionar la discordancia concordante de la experiencia con la concordancia de la composición verbal del *mythos* para demostrar que las aporías del tiempo se resuelven en la continuidad narrativa. Se trata, pues, de una réplica invertida, sobre todo si se considera que san Agustín no explota las cualidades narrativas del relato de su vida, ni Aristóteles toma verdaderamente en cuenta los rasgos temporales de la *mimesis*.

Para empezar, Ricoeur especifica que hay que entender los términos de *mythos* (trama) y *mimesis praxeos* (imitación de acción) como operaciones dinámicas y no como simples estructuras: la trama es “la disposición de los hechos en sistema” (I, p. 82); la *mimesis*, imitación o representación de acción, mas no bajo los términos platónicos de copia o réplica, sino concebida como una actividad productora de sentido que abre el espacio de ficción.⁷ Existe una *cuasi* identificación entre ambas expresiones, que radica en la equivalencia hechos-acción. Ciertamente, Aristóteles restringe su estudio a la tragedia, pero Ricoeur lo extiende a todo el campo de la narración sustentándose en la prioridad que el filósofo griego le otorga al ‘qué’ (compuesto por intriga, carácter y pensamiento) sobre las otras partes de la tragedia, que implican el medio (expresión y canto) y el modo (espectáculo), así como en la jerarquización interior a ese ‘qué’ que es el objeto de la representación, pues la acción se impone en importancia a los personajes y al pensamiento.

⁷ “es necesario entender todo lo contrario del calco de una realidad preexistente y hablar de imitación creadora”. [I, p. 103.]

La concordancia de la trama se distingue por tres rasgos. Los dos primeros conciernen a las nociones de plenitud y totalidad; un ‘todo’ es “lo que tiene principio, medio y fin” (I, p. 91). Estos elementos, aunque parecen acercarse al carácter temporal de la disposición, en realidad lo ignoran al seguir un orden más bien lógico que cronológico, pues es un principio de necesidad y de probabilidad el que regula la sucesión. De esta manera, comienzo y fin no se definen por ausencia de antecedente ni por ser el seguimiento de algo anterior, sino por lo imprescindible de su concierto en la composición poética. Por su parte, el medio “viene después de otra cosa, y después de él viene otra cosa” (I, p. 93), pero lo domina la lógica del cambio de la fortuna en desdicha o viceversa. Así, pues, los tres son efectos de ordenación que repelen el azar en la disposición de los hechos.

El tercer rasgo concordante es la extensión y supone un límite dentro del cual los hechos pueden desarrollarse “en sucesión verosímil o necesaria” (*idem*) para que se efectúe el cambio dicha-infortunio. Ricoeur observa que “esta extensión sólo puede ser temporal: el cambio exige tiempo. Pero es el tiempo de la obra, no el de los acontecimientos del mundo” (*idem*). Más que evitar las consideraciones temporales, Aristóteles las excluye de su tratado; basta recordar la oposición que marca entre unidad temporal (un periodo único con varios acontecimientos contingentes) y unidad dramática (desarrollo de una sola acción con plenitud), única a la que debe aspirar un buen poeta.

El orden de la conexión interna de la trama determina su universalización, ya que hace surgir “lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico” (I, p. 96). Por tanto, la mimesis se comporta como un medio de aprendizaje o reconocimiento para la inteligibilidad —más adelante será llamada inteligencia narrativa— del espectador-lector.

Sin embargo, aunque el *mythos* se erige como un modelo de concordancia, también posee elementos discordantes, puntos de inestabilidad que deben ser sometidos por la lógica de la disposición de los hechos. La primera discordancia se genera por la purgación (*catharsis*) de las emociones del espectador, provocada por los incidentes de temor y compasión que crea la propia intriga: “estriba, pues, en la transformación en placer de la pena inherente a estas emociones” (I, p. 110); en segundo lugar, se presenta lo sorprendente: “los golpes del azar que parecen llegar tarde” (I, p. 98); por último, y como “corazón de la concordancia discordante”, está el cambio (*metabole*) de la dicha en infortunio o del infortunio en dicha, que fusiona lo inesperado con lo necesario: “Este cambio adquiere temporalidad y regula la extensión de la obra. El arte de componer consiste en mostrar concordante esta discordancia: el ‘uno a causa (*dia*) del otro’ prevalece sobre el ‘uno después (*meta*) del otro’” (I, p. 99). De este modo, la trama toma juntos elementos heterogéneos en función de lo necesario y lo verosímil: “así los purifica o, mejor aún, los depura [...] Al incluir lo discordante en lo concordante, la trama incluye lo conmovedor en lo inteligible” (I, p. 101); esto es, combina emoción e instrucción.

Antes de desarrollar su propia interpretación de la mimesis aristotélica, Ricoeur prueba que las etapas que él propone ya están presentes en la *Poética*. Es cierto que con la actividad mimética se abre el mundo de la representación, pero también es preciso concebirla como vínculo con el mundo real. De éste retoma previamente los rasgos éticos con los que son calificados los caracteres de la trama para que la acción pueda ser entendida. Tampoco hay que pasar por alto que la estructuración de la intriga sólo se cumple en el espectador-lector, quien experimenta la catarsis que construye la obra; asimismo, es quien juzga convincente (“cuyos contornos son los mismos que los de lo

imaginario social”, I, p. 109) la verosimilitud del *mythos*, que debe preferir lo imposible convincente sobre lo posible inverosímil. Esta participación indiscutible del mundo ético en el poético manifiesta una dialéctica entre el interior del texto y su exterior, aportado por el público.

1.2 EL CÍRCULO DE LA TRIPLE MIMESIS

La teoría de la triple mimesis, como un proceso implícito a todo texto narrativo, procede de la unión analítica y complementaria de la experiencia temporal con la construcción de la trama. Así es como Ricoeur puede afirmar que el tiempo se hace humano cuando se articula narrativamente, mientras que la narración sólo alcanza su sentido pleno en tanto que enriquece la existencia temporal. Justamente, la intención fundamental de su obra es establecer la mediación entre tiempo y narración, demostrando la función mediadora que el tiempo construido por la trama desempeña entre los aspectos temporales del campo práctico y la experiencia temporal que asimilamos en la lectura: “*Seguimos, pues, el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado*” (I, p. 115). Estas tres facetas de la mimesis deben entenderse como operaciones que forman parte del mismo proceso dialéctico: mimesis II es la configuración del texto, que tiene el poder de mediar entre el ‘antes’ de la composición (mimesis I) y el ‘después’ de la recepción (mimesis II).

De acuerdo con lo convenido en la introducción, la organización del presente trabajo dedicado a *Rabos de lagartija* seguirá el esquema del círculo hermenéutico de la triple mimesis. Si la primera sección corresponde al estudio psicológico de la vicisitud que

desata la intriga (el conflicto con la figura paterna que ocasiona la disociación del ‘yo’) y su base es la etapa de prefiguración, la segunda se concentra en la fase configurativa, por lo que se bifurca en el examen de las estructuras textuales que construyen y sostienen el sentido que la obra pretende transmitir (una fragmentación interior y exterior), así como en el de la experiencia ficticia del tiempo que articula. Por último, el tercer segmento tendrá la tarea de corroborar que la clave de la obra se encuentra en su tratamiento del tiempo, el cual proporciona las pautas para la reconstrucción de una identidad narrativa por el personaje-narrador, considerado como un lector-intérprete de su entorno y, por consiguiente, hará referencia a la refiguración.

No hay que perder de vista el nexo que inspira estos capítulos, ya que cada momento de la mimesis cuenta con una estructuración interna propia, pero tiene una función específica dentro de un solo proceso. Por lo mismo, no está de más insistir en que las divisiones del análisis no son independientes ni obedecen a una delimitación exacta; por el contrario, se comunican y confluyen en diversos puntos, pues constituyen un todo.

1.2.1 Mimesis I: La prefiguración

El estadio inicial de la mimesis se remonta a la pre-comprensión del mundo práctico, al que necesariamente están arraigadas todas las obras, sin importar el grado de su originalidad. Esto significa que, antes de realizar la representación de una acción, el autor conoce y comprende de manera previa “en qué consiste el obrar humano” (I, p. 129), compuesto por estructuras inteligibles, recursos simbólicos y un carácter temporal.

La inteligibilidad garantiza la competencia para identificar qué es una acción y diferenciarla estructuralmente del simple movimiento físico; esta capacidad requiere el dominio de la red conceptual que la caracteriza: una acción implica fines, motivos, agentes, circunstancias y resultados. Controlar la red y cada uno de sus miembros es poseer la comprensión práctica en la que se basa la narración. Debemos aclarar que la relación que existe entre dicha comprensión práctica y la comprensión propiamente narrativa tiene una doble vertiente de presuposición y transformación: un relato presupone que tanto el narrador como el lector manejan los términos relativos a la semántica de la acción; a su vez, éstos se transforman cuando se emplean en una trama, pues la narración añade “los rasgos *discursivos* [sintácticos] que la distinguen de una simple secuencia de frases de acción” (I, p. 118). En su conjunto, la interacción de ambas comprensiones conforma lo que Ricoeur llama inteligencia narrativa: la familiaridad con la red conceptual de la acción y con las reglas compositivas, que comparten autor y lector.

De manera suplementaria, la praxis también cuenta con recursos simbólicos que nos indican que la acción “está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está *mediatizada simbólicamente*” (I, p. 119) y, por tanto, tiende a ser relatada. Esto concierne a los procesos culturales, que determinan las reglas de descripción e interpretación de las acciones, al igual que las normas prescriptivas que programan el comportamiento, las cuales “dan forma y orden a la vida” (I, p. 122) al convertirse en códigos de valoración.

Finalmente, para definir las estructuras temporales de la acción se retoma el concepto heideggeriano de ‘intra-temporalidad’, el cual marca “nuestra relación con el tiempo como aquello ‘en’ lo que actuamos cotidianamente” (I, p. 125). Si bien Heidegger considera que la intratemporalidad es la última derivación de la experiencia temporal más

auténtica (temporalidad) y le asigna la supuesta linealidad del tiempo común, Ricoeur demuestra que este tiempo conserva su carácter existencial, por lo que despliega una jerarquización que lo aleja de la representación lineal: el ‘ahora’ es un ‘hacer-presente’ que espera y retiene. En efecto, de estos caracteres temporales “proceden directamente la propia capacidad de la acción para ser contada y quizá la necesidad de hacerlo” (I, p. 116) —será comprobado más adelante con la noción de pre-narratividad.

Conforme con lo comentado, el antes del texto no consiste en la experiencia individual del autor, sino en el plano más general del obrar. Ricoeur no admite que la lectura de una obra refigure la intención autoral o datos biográficos y, más en concreto, parecería descartar cualquier orientación psicológica. Sin embargo, muy consciente de esta postura, así como de lo que pueda alejarse de ella, el primer capítulo de nuestro análisis se apoyará precisamente en la teoría psicoanalítica, la cual nos permitirá comprender con mayor profundidad el conflicto de los personajes, además de crear una interesante conexión con la vivencia particular de Juan Marsé. Este modo de proceder se cimienta en dos argumentos.

El primero se refiere al hecho de que desdeñar todo tipo de influencia psicológica en los estudios literarios se ha convertido, en muchos casos, más en costumbre que en una actitud reflexiva. Es indudable que el auge de ciertos trabajos con poco criterio nos ha orientado hacia una tendencia excluyente, que descalifica una teoría que también supo generar ideas novedosas sobre la manera de entender un texto. El mismo Paul Ricoeur valora metodológicamente la labor hermenéutica que se formó a partir de Freud, Nietzsche y Marx: en oposición a la hermenéutica romántica que trataba de reconstruir el camino de la obra hacia el momento creativo del autor, el estilo desmitificador de Freud señaló que el

trabajo radicaba en llegar del contenido manifiesto al sentido oculto del texto, ciertamente inseparable de la instancia creadora.

Ricoeur no sigue las tesis freudianas, pero —lejos de excluirlas— las discute y conserva sus principales aportaciones para complementarlas con la hermenéutica fenomenológica de Husserl y Hegel. Entonces, la dirección regresiva del psicoanálisis, cuya finalidad es descubrir el sentido que yace ‘detrás’ de lo aparente y en el que la existencia del texto actual se justifica únicamente por lo que encubre, es introducida a una dimensión dialéctica con un enfoque progresivo en el que, en lugar de ser el sentido oculto el valor último de la obra, se convierte en un nivel más dentro de una interpretación ascendente. En consecuencia, “regresión y progresión designan no dos procesos para la comprensión del ‘yo’ y de la cultura, sino «los términos abstractos de un único proceso concreto» que pone en evidencia la dialéctica del yo en su totalidad”.⁸ Aunque esta observación es, repito, estrictamente metodológica y no pertenece a su investigación de *Tiempo y narración*, nos enseña a no descartar en automático nada que pueda servirnos para entender más y mejor un texto, cuya lectura siempre es susceptible de ser enriquecida con distintos enfoques. De esta forma, podemos sostener que “sobre la ‘explicación’ psicoanalítica se articula la posibilidad de la ‘comprensión’”.⁹

El siguiente argumento recurre a un concepto íntimamente relacionado con lo que significa la mimesis I y que el propio Ricoeur menciona: “bajo el régimen de la obra literaria, esta comprensión previa del mundo de la acción retrocede al rango de ‘repertorio’, para hablar como Wolfgang Iser” (I, p. 130). Dicho repertorio radica en toda aquella información que posee el lector a la hora de enfrentarse al texto y va desde lo más

⁸ Maceiras, *art. cit.*, p. 19.

⁹ *Idem.*

elemental, como lo relativo a la comprensión práctica y a la narrativa, hasta lo que concierne a datos más específicos, como referencias sobre la obra, sobre su autor, el conocimiento de sus influencias u obras anteriores:

En el repertorio se presentan convenciones en cuanto que el texto encapsula unos conocimientos previos. Éstos se refieren no sólo a los textos precedentes, sino igualmente, si no es que incluso hay que decir de manera más acentuada, se refieren a las normas sociales e históricas, al contexto socio-cultural en su sentido más extenso en el que el texto ha brotado [...].¹⁰

Es decir, el repertorio abarca aquello que atañe a la realidad extratextual y, por ende, podemos incluir las noticias biográficas del autor, que también contribuyen a incrementar la capacidad interpretativa que alcanza el lector, ya que ésta depende tanto de su destreza (la inteligencia narrativa ricoeuriana) como de la amplitud de su repertorio, pues al confrontarlo con el del texto se crea una base común que hace posible la comunicación.¹¹ Por supuesto, esos datos extratextuales no se repiten ni se aluden directamente, sino que obedecen a una reducción que individualiza el contexto de la obra; esto es, se someten a una funcionalización.

Además, en consonancia con Ricoeur, consideraremos que toda ficción supone el mundo del “como si”, un artificio lingüístico que proyecta un mundo posible habitado por personajes que experimentan y viven en él al grado de que podemos hablar de “la experiencia viva de los personajes de la narración”.¹² Entonces, también deberíamos poder aproximarnos a ellos del mismo modo en que se nos presentan: como sujetos de ficción, pero sujetos que *son* en un mundo con una psicología propia guiando sus experiencias.

¹⁰ Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. de J. A. Gimbernant y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987, p. 117. (Teoría y crítica literaria)

¹¹ “El repertorio constituye, pues, una estructura de organización de sentido, que hay que optimizar en la lectura del texto. La optimización es dependiente del estado de los conocimientos del lector y de su disponibilidad de entregarse a una experiencia que le es extraña”. [*Ibidem*, p. 141.]

¹² Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. 3ª ed. Trad. de Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2001, p. 535. (Lingüística y teoría literaria)

En conclusión, así queda sustentado un primer acercamiento psicológico al problema de la identidad, que nos conducirá a la causa de la escisión del ‘yo’: la ausencia paterna. Se establecerá asimismo el punto de encuentro entre su desarrollo textual y la resonancia biográfica del autor como parte del repertorio con el que contamos para la lectura de *Rabos de lagartija*. Si el texto tiene la facultad de proyectar un mundo de ficción que no quiebra sus lazos con el real, los personajes que se desenvuelven en él tampoco eluden su relación con las dificultades que afectan a las personas en la realidad, por lo que su caracterización implica la propiedad de una psicología determinada.

1.2.2 Mimesis II: La configuración

La ficción marca la entrada al reino del ‘como si’, un corte con el mundo real. Sin embargo, el asombroso poder de la trama hace que esta condición de ruptura sea al mismo tiempo un medio de unión entre el antes y el después de la configuración. Tal función mediadora proviene del carácter dinámico de la trama y se explica por tres razones: primero, media entre los acontecimientos y la historia narrada al extraer un todo de la sucesión de incidentes individuales; en segundo lugar, es una síntesis de lo heterogéneo en cuanto que integra elementos tan diversos como agentes, fines, medios e interacciones; la tercera razón es que refleja y resuelve poéticamente la paradoja de la *distentio animi*.

Este desempeño del carácter temporal del *mythos* respecto de la ‘distensión del espíritu’ merece mayor atención. Para empezar, se dice que refleja la paradoja agustiniana porque combina de forma variada dos dimensiones temporales: la episódica (cronológica-enunciado), que “caracteriza la historia hecha de acontecimientos” (I, p. 133), y la

configurante (no cronológica-enunciación), que “transforma los acontecimientos en historia” (*idem*). Esa disposición permite que, al ser una totalidad significativa con un cierre textual definido, la trama pueda resumirse en un pensamiento o tema, el cual tiene su propio tiempo: “el tiempo narrativo que media entre el aspecto episódico y el configurante” (I, p. 134). Por otro lado, la trama consigue solucionar la aporía porque la vuelve productiva gracias a su capacidad para dejarse seguir: “Continuar una historia es avanzar en medio de contingencias y de peripecias bajo la égida de la espera, que halla su cumplimiento en la *conclusión*. [...] El que la historia se deje continuar convierte a la paradoja en dialéctica viva” (*idem*).

Como síntesis de lo heterogéneo, el *mythos* también armoniza elementos intelectuales (tema) e intuitivos (circunstancias) que, agrupados, generan la inteligibilidad de la función narrativa y, por tanto, un esquematismo inscrito en una tradición. Ésta debe entenderse como la “transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más creadores del hacer poético” (I, p. 136), puesto que responde al movimiento de renovación y sedimentación de formas, géneros y tipos. En efecto, hay obras que revolucionan los paradigmas establecidos pero, por más que pretendan prescindir de ellos o destruirlos, el cambio sólo se valora en la medida en que se tiene como base al modelo rechazado. Ni siquiera la abstracción más refinada podría contravenir el principio configurativo mientras que se conciba al acto mimético como representación de acción en el tiempo.

Sin duda, la trama está expuesta a experimentar distintas metamorfosis, ya que la acción puede ser extendida al plano interior y moral de los personajes; entonces, “el autor, en lugar de abolir cualquier convención de composición, debe introducir nuevas

convenciones más complejas”.¹³ De igual manera, negar la cronología no significa rechazar la configuración del tiempo mismo: “El tiempo de la novela puede romper con el tiempo real: es la ley misma de la entrada en ficción. No puede no configurarlo según nuevas normas de organización temporal que sean percibidas aún por el lector como temporales” (*idem*).

a) Los juegos con el tiempo

El relato de ficción posee el privilegio de desdoblarse en enunciación y enunciado, pues “narrar es ya ‘reflexionar sobre’ los acontecimientos narrados” (II, p. 469). Esta reflexibilidad, que comprende simultáneamente implicación y distancia respecto de los hechos, emana diversos planos temporales de la construcción narrativa. Como se trata de un tiempo configurado, sus variaciones se componen de los tiempos verbales, que son independientes del tiempo vivido: “el sistema de los tiempos [...] no se deriva de la experiencia fenomenológica del tiempo” (II, p. 470). En consecuencia, esta autonomía fomenta la de la propia composición, que los trabajos estructuralistas se han encargado de llevar hasta el extremo de la descronologización. No obstante, sigue permaneciendo una relación de referencia con el mundo, ya que el sistema verbal no puede dejar de aludir a la experiencia temporal que representa. Así es como se explica “el estatuto de las configuraciones narrativas, a la vez *autónomas* respecto de la experiencia cotidiana y *mediadoras* entre el ‘antes’ y el ‘después’ de la narración” (II, p. 471).

¹³ *Ibidem*, p. 412.

Para llegar a esta afirmación, Ricoeur repasa los estudios de Käte Hamburger y Harald Weinrich sobre las conjugaciones en la narración. La tesis de la primera es que el manejo distintivo de los tiempos marca el corte de la ficción con el discurso asertivo, pues éste se enuncia en presente, mientras que la entrada en ficción se caracteriza por el uso del ‘pretérito épico’, un pasado que conserva su forma gramatical pero pierde su significación temporal. Sin embargo, Ricoeur defiende que la persistencia de la forma muestra que la ficción mantiene un vínculo con la realidad.

Por su lado, Weinrich se apoya en el estudio sintagmático de los tiempos del texto —su valor posicional dentro de la disposición sucesiva— para diferenciar el mundo narrado del mundo comentado. Sostiene que los tiempos de la ficción (pasado e imperfecto) no señalan el pasado en sí ni acciones imaginarias (según opinaba Hamburger), sino que le indican al lector la actitud comunicativa que debe tomar ante los acontecimientos: si éstos son ajenos a su entorno, es un relato que pide distensión o relajación; en cambio, el comentario anuncia que debe prestar atención a sucesos que le conciernen directamente. Claro que, a pesar de la distinción, pueden presentarse géneros mixtos que produzcan “compromiso en la retirada” (II, p. 482).

Conforme con Ricoeur, sería imposible comprender los efectos de sentido que articula la narración a través de las secuencias significativas de los tiempos verbales si no nos remitieran al mundo práctico que conocemos. Por tanto, las relevantes aportaciones de Hamburger y Weinrich sobre el sistema de los tiempos narrativos deben ser reencaminadas en lo que toca a su insistencia por eliminar todo nexo con el tiempo fenomenológico. Es cierto que el pretérito define el campo de la ficción pero, por un proceso metafórico, sigue refiriéndose al tiempo pasado, si bien de manera oblicua, ya que es un tiempo poético: “los

tiempos verbales no rompen con las denominaciones del tiempo vivido más que para redescubrir ese tiempo con recursos gramaticales infinitamente diversificados” (II, p. 492).

En cuanto a los planos temporales del desdoblamiento de la trama, ha sido Günther Müller el primero en distinguir el tiempo del narrar (“tiempo de lectura convencional”, II, p. 496) del tiempo narrado (“mensurable en años, días y horas”), que procede del tiempo real. Se trata de comprensiones temporales, junto con el *tempo* (impresión de rapidez o lentitud) y el ritmo (rasgos reiterativos o durativos), comparables entre sí en tanto que son medibles. La complejidad de su interacción aumenta cuando se añaden rasgos cualitativos a las duraciones cuantitativas, como sucede con “los efectos de lentitud o de celeridad, de brevedad o de escalonamiento” (II, p. 497), que con su combinación producen los juegos con el tiempo, nuevas temporalidades como las del recuerdo, del sueño o del diálogo indirecto.

Gérard Genette retoma el esquema de Müller para establecer tres rangos: el enunciado narrativo, el objeto de la narración (acontecimientos) y el acto de narrar (enunciación narrativa). Con estas categorías, excluye de la diégesis cualquier referencia al tiempo de la vida y considera únicamente la lógica de las relaciones internas al texto. El tiempo de la enunciación sigue equivaliendo al de lectura, pero es un seudotiempo cuya conexión con el tiempo de la historia se puede estudiar por medio de tres determinaciones o registros con discordancias entre sí: el orden, que corresponde a las anacronías (analepsis y prolepsis); la duración, que engloba la suma de anisocronías (pausa, elipsis, escena, sumario) encargadas de comparar “la velocidad respectiva de la narración y de la historia” (II, p. 506); y la frecuencia, que versa en “narrar una vez o n veces un acontecimiento que

sucede una vez o *n* veces” (II, p. 507). Por supuesto, el manejo de todas estas variaciones tiene una finalidad significativa dentro de la narración.

A su vez, la relación temporal entre enunciado y enunciación se dificulta debido a que la instancia narrativa —es decir, la voz— también consta de tiempo e incluye las voces de los personajes. Precisamente, los conceptos de voz narrativa y punto de vista provienen del desplazamiento de la representación de la acción hacia la del personaje: un narrador enuncia la historia de un ser actuante con un discurso propio en un tiempo específico respecto de aquel de los acontecimientos y el de la enunciación. Los procedimientos más importantes de esta interacción son la narración directa de pensamientos y sentimientos —ya sea en primera o en tercera persona—, el monólogo citado y el estilo indirecto libre, que narra el monólogo del personaje en lugar de citarlo.

Mientras que la voz especifica ‘quién’ narra y, por tanto, corresponde a un interés comunicativo porque está dirigida a alguien (un lector implícito), el punto de vista expresa el ‘dónde’, la posición desde la que se habla: “designa en una narración en tercera o en primera persona la orientación de la mirada del narrador hacia sus personajes y de los personajes entre sí” (II, p. 522). Es por eso que se comporta como un principio de composición y adquiere cuerpo en planos estratificados: uno ideológico que concreta la visión del mundo del texto a través de sus evaluaciones; el fraseológico, que trata las características de los discursos del narrador y de los personajes, que pueden encontrarse en estado de primacía sobre el otro o de imbricación; el nivel espacial supone que “el proceso de la narración va acompañado de una combinación de perspectivas que implican posición, ángulo de apertura y profundidad de campo” (II, p. 524); el plano temporal adiciona los tiempos de tales perspectivas múltiples; por último, hay uno psicológico que se origina por

la oposición de un punto de vista objetivo (externo-narratorial) con uno subjetivo (interno-figural).

En la medida en que “todo punto de vista es la invitación dirigida al lector para que dirija su mirada en el mismo sentido que el autor o el personaje” (II, p. 532) y sus cambios “se convierten en vectores de estructuración” (II, p. 524), resultará útil completar su estudio con el concepto de punto de visión móvil (o punto de vista viajero) propuesto por Iser para el análisis de las estructuras textuales. Según su tesis en *El acto de leer: teoría del efecto estético*, el proceso de lectura se funda en la influencia recíproca del lector con el texto: éste aporta las marcas y estrategias necesarias (explícitas e implícitas) para que pueda producirse un sentido determinado en la mente del lector implícito, cuya actividad representadora y selectiva juega un papel crucial que culmina con la elaboración de un significado interpretativo.

Iser destaca la peculiaridad del texto literario como objeto, pues no podemos percibirlo completo hasta el final de la lectura; además, no lo observamos desde fuera, sino que estamos inmersos en él y nos movemos en sincronía. Por consiguiente, las perspectivas en las que descansa el punto de visión móvil que asume el lector, quien va cambiando de posición con cada una de ellas, constituyen una notable marca textual. Como resultado de esta movilidad, el lector puede crear relaciones entre los segmentos y producir figuras consistentes de acción y de sentido; en un nivel más abstracto, estas mismas figuras se asocian entre sí para que el lector forme representaciones más complejas.

Si una narración tradicional tiende a mantener estables y poco variadas sus perspectivas, una moderna suele interrumpir su secuencia, causando rupturas o hiatos que el

lector debe subsanar. La multiplicidad de dichas perspectivas puede incluir su oposición y, por lo mismo, su relativización; se rompe entonces la linealidad del ritmo narrativo y la fractura exige una mayor participación del lector, ya que sus posibles representaciones se complican cuando los elementos se sugieren en vacío o se niegan por conflicto. Al presentarse el texto en partes sin un orden aparente, la tarea del lector es reconstruirlo, restaurar ese orden y darle un sentido.

En este punto se encuentran las principales estrategias comunicativas del texto: los espacios vacíos y las negaciones. Los primeros competen al nivel sintagmático o relacional de las perspectivas, en las que se desempeñan como un potencial de ensamblaje que motiva y regula la actividad representadora del lector; son “lo que el texto calla” y los caracteriza la ambivalencia, pues así como abren la obra con la indeterminación que provocan, también la cierran al regular su adecuada concreción. Los espacios vacíos se basan en el esquema de tema y horizonte, cuya función es organizar las condiciones de comprensión del texto: como el lector no puede abarcar todos los segmentos a la vez, tematiza uno de ellos mientras el resto permanece en el trasfondo como un horizonte que, sin embargo, es capaz de modificar al tema en turno. La focalización específica de un solo segmento mantiene en ausencia los anteriores, que también fueron tematizados en su momento. De tal modo, el esquema tema-horizonte adquiere la movilidad del punto de visión móvil. Por su parte, las negaciones pertenecen al nivel paradigmático y actúan como una toma de postura del lector: cuando las perspectivas entran en conflicto al grado de negarse mutuamente, es él quien debe relacionarlas de manera que su representación vaya más allá del simple equilibrio y complemento de contrarios, es decir, que pueda trascenderlos.

De tal suerte, el desdoblamiento entre enunciación y enunciado, entre tiempo del narrar y tiempo narrado, propicia los juegos con el tiempo que hacen productivas las aporías de la *distentio animi*; la narración no las explica racionalmente, mas sí las hace comprensibles al resolverlas y dotarlas de nuevas significaciones gracias al poder sintético e innovador de la trama. En otras palabras, narrar es dar sentido a aquello que en la vida real no es visible o yace en la indiferencia: “el arte puede no producir más que seres muertos, pero son significantes. Éste es el horizonte de pensamiento: arrancar el tiempo narrado a la indiferencia mediante la narración. Mediante la economía y la comprensión, el narrador introduce lo que es extraño al sentido (*sinnfremd*) en la esfera del sentido; aun cuando la narración intente ‘expresar’ el ‘sin-sentido’ [...]” (II, p.498).

b) Experiencia de ficción del tiempo

De acuerdo con lo anterior, Ricoeur establece que la configuración del tiempo en el relato de ficción responde a tres planos: enunciación, enunciado y mundo del texto, “a los que corresponden un «tiempo del narrar», un «tiempo narrado» y una «experiencia de ficción del tiempo», proyectada por la conjunción/disyunción entre tiempo empleado en narrar y tiempo narrado” (II, p. 494). Toda obra se cierra sobre sí misma en su estructura, pero a la vez se abre al mostrar un mundo susceptible de ser habitado, “como una ‘ventana’ que recorta la perspectiva huidiza de un paisaje ofrecido” (II, p.533). En su proyección de este mundo posible, el texto propone una experiencia virtual del ser, de cuyo aspecto temporal se deriva el concepto de experiencia de ficción del tiempo: un efecto de sentido que construye el propio texto con sus recursos narrativos. Por tanto, más que tan sólo mostrar

una forma novedosa de manipular estilísticamente el tiempo, la finalidad de la técnica es brindar una nueva manera de pensarlo, sin que para ello sea necesario tematizarlo o especular sobre él.

Las características y la estructura de esta creación estética pertenecen a una interpretación específica del mundo, con la que amplían nuestra concepción de la realidad. Basta con narrar el tiempo para que una obra posea una vivencia temporal a partir de las variaciones imaginativas que suscita; éstas son figuras inéditas de la *distentio animi*, variedades de la experiencia del tiempo ordinario que sólo la ficción puede explorar y profundizar.

En la exposición sobre el estadio de mimesis II en el relato, Ricoeur señala que la lectura crítica de una obra debe considerar dos aspectos: “En un primer plano, el interés se concentra en la configuración de la obra. En el segundo, descansa el interés en la visión del mundo y en la experiencia temporal que esta configuración *proyecta* fuera de sí misma” (II, p. 535). Hay que observar que el primero incumbe a la esfera del sentido y es imprescindible porque constituye el sostén del segundo, que concierne al significado y cuya importancia reside en instaurar el vínculo del texto con su refiguración por el lector.¹⁴ Esta dinámica responde a una premisa ricoeuriana fundamental: explicar más es comprender mejor, con lo que propone complementar la racionalidad narratológica con la inteligencia narrativa propuesta por la hermenéutica literaria. De ahí que el capítulo que dedicaremos al análisis de la fase configurativa se componga de dos partes: para una mejor comprensión de

¹⁴ La diferencia entre sentido y significado proviene del campo hermenéutico: el sentido surge de la estructura, se reduce “al ordenamiento de los elementos de un texto, a la integración de los segmentos de la acción y de los actantes dentro del relato considerado como un todo cerrado en sí mismo”. [Paul Ricoeur, “¿Qué es un texto?”, en: *Historia y narratividad*. Trad. de Gabriel Aranzueque Sahuquillo. Barcelona: Paidós, 1999, p. 76. (Pensamiento contemporáneo)]; el significado obedece a un enfoque semántico, se forma con la realización discursiva del lector.

la experiencia ficticia del tiempo de *Rabos de lagartija*, habrá que explicar antes el juego de estructuras que la hacen posible.

Entonces, si planteamos que la novela de Marsé gira en torno de un proceso de fragmentación-reconstrucción, luego de haber abordado temáticamente la causa psicológica del conflicto, prestaremos atención a las estructuras que sostienen la creación del ‘sentido’ de fragmentariedad y que llevan implícita su necesidad de restauración; enseguida, nos enfocaremos en los aspectos temporales que nos permitirán interpretar la obra como una verdadera fábula sobre el tiempo, encaminándonos al ‘significado’ de la reconstrucción dialéctica de sí. Como se puede apreciar, el camino a seguir inicia en el origen del problema, continúa con las técnicas narrativas que permiten que el tema sea puesto y desarrollado en trama para generar una vivencia imaginaria, y culminará con el restablecimiento del significado, que es el de una identidad.

1.2.3 Mimesis III: La refiguración

El acto de lectura es el vector del paso de mimesis II a mimesis III: retoma y concluye la configuración, ya que el texto, más que sólo estructura, es una actividad estructurante que requiere de la participación del lector para convertirse en obra mediante la actualización de la historia. Esta interacción se encuentra regulada por la esquematización y la tradicionalidad que caracterizan la segunda fase mimética, en tanto que los paradigmas producen en el lector expectativas que pueden cumplirse o no según el grado de innovación e intencionalidad de la obra. Ésta se presenta como “un conjunto de instrucciones” (I, 148) de las que el lector va obteniendo un sentido conforme las realiza; al final, interpreta el

mundo propuesto por la ficción basándose en el horizonte de su experiencia personal, el cual supera sus limitaciones individuales con su apertura al horizonte que despliega el texto.

Queda claro que Ricoeur descarta la oposición de un ‘adentro’ y un ‘afuera’ del texto. Justamente, el recorrido de la triple mimesis consiste en mediar la dialéctica entre la experiencia virtual y la experiencia pura de la que nace y a la que regresa para intensificarla. Las teorías que pretenden anular cualquier relación del texto con el mundo se pueden refutar si recordamos que todo discurso tiene al mundo por horizonte; esto es, dice algo sobre algo. Con esto hay que reconocer a la referencia como el correlato de la capacidad de comunicación de una experiencia llevada al lenguaje.

Ahora bien, mientras los discursos en general describen algún aspecto real, las obras literarias suspenden esa referencia denotativa para habilitar una connotativa, con la que designan no al mundo, sino un mundo. La literatura no describe la realidad: la re-describe y la recrea. Ricoeur denomina esta particularidad como referencia metafórica, puesto que se refiere a algo que proviene del mundo pero que, al ser fruto de la imaginación, no existe en él. La ficción transmite experiencias irreales, no obstante, son aquellas a las que un discurso descriptivo no logra acceder; la poesía puede articular impertinencias semánticas —como la propia metáfora, entre los demás recursos retóricos— para decirnos algo nuevo sobre el mundo o para redescubrirnos lo que ya conocíamos sin apreciarlo.

Ante la posible acusación de que la mimesis sea un círculo vicioso, como si la tercera fase estuviera incluida de inicio en la primera, Ricoeur apunta que, indudablemente, tiene un carácter circular, pero fructífero: es “una espiral sin fin que hace pasar la

meditación varias veces por el mismo punto, pero a una altura diferente” (I, p. 141). Es decir, la experiencia virtual de una obra no desemboca inerte en la semántica de la acción de la que procede, sino que se basa en ella para profundizarla. Asimismo, supera la objeción de redundancia, según la cual sería innecesario narrar la acción debido a que ya está mediatizada por estructuras simbólicas y por otras narraciones: “¿Cómo podríamos hablar, en efecto, de una vida humana como de una historia incipiente, dado que no tenemos acceso a los dramas temporales de la existencia fuera de las historias narradas a este respecto por otros o por nosotros mismos?” (I, pp. 143 y 144).

La necesidad de narrar el tiempo no obedece a la influencia de la literatura sobre la vida, como se pensaría, sino a una narratividad incoativa de la experiencia. Los rasgos simbólicos y temporales asignados a mimesis I conforman una estructura pre-narrativa de la semántica de la acción, en cuya cotidianeidad yacen episodios de vida encadenados como “historias ‘no narradas (todavía)’”, historias potenciales que demandan narración. El relato de una vida surge de esas historias no contadas, incluso de fragmentos de historias negadas que un sujeto puede rescatar, revalorar y reconstruir, apropiándose de ellas para integrar su propia identidad. En su búsqueda, se asegura la continuidad entre el relato potencial y el efectivo, cuya enunciación se vuelve una responsabilidad que debe ser asumida por el sujeto que la construye y se construye a sí mismo en el proceso. Para referirse a esta especie de prehistoria de la narración, el filósofo francés recurre al concepto de ‘estar-enredado en historias’, que quiere decir que estamos inmersos en el conjunto de todas las historias vividas que le han sucedido a alguien antes de ser contadas y emerger del plano de la indefinición: “Con esta emergencia, el sujeto implicado emerge también” (I, p. 145).

Identidad narrativa

En contra de la tesis de la inmediatez del ‘yo’ como una entidad fija y acabada, Ricoeur asevera que la pregunta por el ser del sujeto sólo puede contestarse indirectamente con la narración de sus actos. Si la trama es representación de acción hecha por ‘alguien’, entonces el ‘qué’ de la mimesis implica al ‘quién’; preguntar por éste halla su respuesta en el obrar narrado, variable y permanente a la vez, porque deviene en el tiempo con factores heterogéneos (episodios, cambios, peripecias, sorpresas), pero es estable en la unidad de una vida. Precisamente, es el poder sintético de la trama, capaz de configurar los acontecimientos en una historia, el que se aplica al desarrollo del personaje para dotarlo de cohesión en su mutabilidad. De esta manera, se deja de lado la tradición del *ego* para concentrarse en el *sí*, que resulta de “una vida examinada, contada y retomada por la reflexión, dirigida y aplicada a los símbolos, a los textos, a las obras” (III, p. 630).

Para entender cómo se constituye una identidad narrativamente, antes será necesario establecer la diferencia entre mismidad e ipseidad, las dos versiones del concepto de identidad. La primera, también llamada identidad-*idem*, se ofrece en tres grados: el de la identidad numérica, que es la identificación o unicidad plenas; la cualitativa, en la que puede sustituirse un elemento sin que haya pérdida de semejanza, como si dos personas usaran la misma vestimenta; y la continuidad ininterrumpida, en la que una serie de cambios mínimos, pero constantes, “amenazan la semejanza sin destruirla”, como ocurre con el envejecimiento.¹⁵ La identidad se garantiza porque existe un principio de permanencia en el tiempo que, en el caso de la mismidad, depende del carácter: los rasgos duraderos que distinguen a una persona como siendo la misma. Estos signos distintivos

¹⁵ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*. 3ª ed. Trad. de Agustín Neira Calvo. México: Siglo XXI, 2006, p. 111. (Filosofía)

engloban todos los grados que definen a la mismidad, ya que están compuestos por disposiciones e identificaciones adquiridas que corresponden, respectivamente, a las costumbres y a la adopción de valores, normas o modelos *con* los que nos identificamos y *en* los que nos reconocemos.

Sin embargo, hay otra modalidad de permanencia en el tiempo que el carácter recubre hasta su ocultación: la palabra dada, sobre la que se erige la ipseidad o identidad-*ipse*. De hecho, el carácter es el ‘qué’ del ‘quién’ y “hace deslizar de la pregunta: *¿quién soy?* a la pregunta: *¿qué soy?*”.¹⁶ En efecto, mantener la fidelidad a la palabra dada es *mantenerse a sí*, por lo que “no se deja inscribir, como el carácter, en la dimensión del algo en general, sino, únicamente, en la del *¿quién?*”.¹⁷ El carácter supone la continuidad de algún rasgo evidente; la palabra dada, la constancia consigo mismo por medio del compromiso con el otro. El cumplimiento de una promesa también representa un desafío al tiempo, “una negación del cambio: aunque cambie mi deseo, aunque yo cambie de opinión, de inclinación, «me mantendré»”,¹⁸ me mantengo a mí mismo a través de sustentar mi palabra ofrecida a ‘alguien’, lo cual significa que el sostén de ‘sí mismo’ se encuentra en el otro, en el reconocimiento del otro, que también es *sí mismo* y cuenta conmigo. Por supuesto, esta respuesta a la confianza del otro se adentra en el campo de la ética, por lo que aquí la ipseidad se libera de la mismidad.

No obstante, la construcción narrativa del personaje nos brinda un punto intermedio, en el orden de la temporalidad, donde mismidad e ipseidad coinciden. Se trata, pues, de una identidad dinámica que engendra la mediación entre ambos polos. Este poder mediador

¹⁶ *Ibidem*, p. 117.

¹⁷ *Ibidem*, p. 118.

¹⁸ *Ibidem*, p. 119.

—como lo anticipamos— proviene de la trama, en la que acción y personaje son correlativos. De ahí que la primera dialéctica interna al personaje sea la de la concordancia discordante, que media entre la sucesión de acontecimientos imprevisibles y la unidad temporal de su vida; la síntesis se debe a que la simple sucesión de episodios se purifica con los principios de necesidad y probabilidad de la composición, por lo que la historia del personaje, la totalidad de sus experiencias, llega a ser el equivalente de su identidad: “el azar se cambia en destino”.¹⁹ La segunda dialéctica es, evidentemente, la de mismidad e ipseidad: gracias a las variaciones imaginativas propias de la ficción, apreciamos diversas relaciones entre el *idem* y el *ipse*, disimulado por aquél en la experiencia real.

Dentro de la gama de posibilidades literarias, en un extremo “el personaje es un carácter identificable y re-identificable”,²⁰ como sucede en las obras más conservadoras; a medio camino, “a través de las transformaciones del personaje, la identificación del mismo decrece sin desaparecer”, tal es el caso de las novelas educativas o de crecimiento; por último, en el polo contrario, “la trama se pone al servicio del personaje”, quien ha dejado de ser un carácter y expone al desnudo su ipseidad, con el ejemplo de *El hombre sin atributos* de Musil. Sin importar cuál sea el tipo de relación que el relato configure, la identidad narrativa que produce se conserva siempre entre las dos modalidades: “al narrativizar el carácter del relato, le devuelve su movimiento, abolido en las disposiciones adquiridas, en las identificaciones-con sedimentadas. Al narrativizar el objetivo de la verdadera vida, le da los rasgos reconocibles de personajes amados o respetados”.²¹

¹⁹ *Ibidem*, p. 147.

²⁰ *Ibidem*, p. 148.

²¹ *Ibidem*, p. 169.

Si el tiempo configurado de la narración clarifica nuestra vivencia temporal, la identidad narrativa es un factor determinante en la constitución de la identidad personal porque nos revela nuestra ipseidad, que es “la de un sí instruido por las obras de la cultura que se ha aplicado a sí mismo” (III, p. 998). Este descubrimiento del *ipse* hace de los relatos el complemento de las historias de vida, que se imbrican entre sí al no tener un principio ni fin sabidos, fomentando la confusión entre mismidad e ipseidad: “Episodios enteros de mi vida forman parte de la historia de la vida de los otros, de mis padres, de mis amigos, de mis compañeros de trabajo y de ocio”.²² Desde el análisis del concepto primitivo de persona, encontramos que la proyección de ‘sí mismo’ va de la mano con la del otro, puesto que hablar de los propios pensamientos sólo se vuelve significativo en el momento en que podemos adscribirlos “a otro distinto de mí”.²³ Entonces, le atribuyo a otro la facultad de experimentar lo mismo que yo; esto es, lo reconozco como siendo también *sí mismo*.

Es aquí donde la identidad narrativa nos ayuda a discernir la relación entre el sí mismo y el otro, transformándose en el eslabón de una nueva dialéctica en la que la narración sirve de enlace entre la descripción práctica y la prescripción moral. De este modo, se forma el triple armazón de la hermenéutica del sí,²⁴ cuyo estilo veritativo, a diferencia de la pretensión de autofundamento en la que se basan las filosofías del *ego*, radica en la atestación. Ésta se define como la seguridad del sí mismo de saberse agente y paciente a la vez; dicha seguridad nos lleva a la confianza que será, “alternativamente, confianza en el poder de decir, en el poder de hacer, en el poder de reconocerse personaje

²² *Ibidem*, p. 163.

²³ *Ibidem*, p. 15.

²⁴ Este triple armazón está compuesto por los tres ámbitos de la reflexividad, es decir, de ser sí mismo: el primero es reconocerse como agente en la capacidad de actuar; el segundo consiste en reconocerse como hablante; y, finalmente, saberse responsable en el plano de la imputación moral. Ver: Paul Ricoeur, “La identidad narrativa”, en: *Historia y narratividad*, ed. cit., pp. 215-230.

de narración, y, finalmente, en el poder de responder a la acusación con el acusativo: ¡heme aquí!”.²⁵ En este sentido, se puede afirmar que la hermenéutica del sí es “una hermenéutica del decir y del hacer”²⁶, de la coherencia de nuestra palabra con las acciones de las que somos responsables.

En resumen, la construcción del sujeto no resulta de la identificación de un ‘yo’ como entidad autosuficiente, sino de la identificación de ‘sí mismo’ a través de ‘otro’. Somos quienes somos porque nos construimos a partir de los demás, debido a la imbricación de nuestras historias y a la apropiación de lo que ellos proyectaron de sí en nuestro entorno cultural. La identidad de comunidades e individuos será, por tanto, fruto de un acto interpretativo, ya sea de la autointerpretación del sí mismo como otro o del otro como sí mismo; es decir, la comprensión de la subjetividad mediante la objetivación reflexiva de la propia experiencia o de la interiorización aprehensiva de la experiencia de otros.

Empero, todo esto no significa que, en la dimensión poética, el ‘yo’ se ignore o sea abandonado; más bien se figura ser de otra manera, un ‘otro’, adjudicándose las variaciones ficticias del personaje. Sólo de la refiguración transformadora de ese ‘yo’ figurado por medio de la lectura (de textos o de signos culturales), surge el ‘sí mismo’.²⁷ Es así como la intersección de mundos admite una nueva concepción del sujeto a partir de la

²⁵ Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. XXXVI.

²⁶ Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, *art. cit.*, p. 25.

²⁷ La apreciación de Iser es similar cuando comenta que el lector se desprende momentáneamente de su ‘yo’ para apropiarse de las experiencias ajenas de los personajes. Su situación real permanece sólo de manera virtual y es hasta la conclusión que puede volver a ella, pero ya no podría ser la misma, sino que la retoma (la refigura) enriquecida por el contacto con el mundo de la obra. En consecuencia, “la literatura ofrece la posibilidad de formularnos a nosotros mismos por medio de la formulación de lo no formulado”. [Iser, *op. cit.*, p. 250.]

intersubjetividad: ser con otros. Además de la capacidad de ser otro, comprende la consideración del otro y la posibilidad de compartir.²⁸

En seguimiento de estas ideas, el tercer y último capítulo de nuestro estudio cerrará con la posible constitución de la identidad narrativa de los personajes. Para ello, tendremos que concebirlos como intérpretes de su mundo y, por consiguiente, de sí mismos; entenderlos como lectores de símbolos, de las historias fragmentarias que los rodean y de las cuales se ‘apropian’ —en el sentido hermenéutico que acabamos de establecer—, recreándolas ficcionalmente para emerger de ellas como sujetos refigurados. Nos quedará pendiente, pues, corroborar si el intento de resolverse en el tiempo fructifica en la conformación de una identidad narrativa.

²⁸ De ahí que, para Ricoeur, la dimensión ética del sí sea “el deseo de vivir bien con y por los demás en instituciones justas”. [*Apud* Gabilondo y Aranzueque, *art. cit.*, p. 27.]

2.1 EL PUNTO DE PARTIDA

Una de las principales recurrencias temáticas en la obra de Juan Marsé es la ausencia de la figura paterna. El autor suele contar historias de niños-adolescentes que, en el periodo de la posguerra, deben sobrevivir de forma picaresca en un ambiente hostil que pervierte su inocencia, haciéndolos madurar precozmente. Estos chicos pertenecen a familias fragmentadas y carecen de un modelo masculino con el que puedan identificarse, ya que los adultos son vistos como entes fantasmales, difusos, inmersos en los recuerdos y en la desgracia, o como figuras autoritarias y castrantes.

Exactamente, el protagonista de *Rabos de lagartija* responde a este tipo de personajes que oscilan entre la inocencia y la perversión¹ en su proceso de madurez. Se

¹ El estudio al que se aboca el presente capítulo se enfocará en dos perversiones en particular: el travestismo, principalmente, y su conexión con la homosexualidad de uno de los personajes. Son dos casos de desviación de objeto que se consideran como perversiones de acuerdo con Freud: “la perversión [...] se presenta junto a lo normal (meta sexual y objeto) cuando circunstancias favorables la promueven y otras

trata de un caso en el que la falta del padre, simbólicamente castrado, incrementa el apego del hijo hacia la madre, provocando incluso su identificación con ella por medio del travestismo. En las siguientes páginas, se mostrará cómo el personaje central, David Bartra, se sirve de este desdoblamiento femenino para no desacreditar el mito de la madre fálica, así como para evitar compartir el destino de un padre castrado y la posibilidad de tener un padrastro castrante. A través de este trastorno psicosexual intenta “dominar la ansiedad negando su causa”,² negando la castración, y encuentra la manera de compensar en las vestimentas del sexo opuesto lo que teme perder.

Para alcanzar otros niveles de interpretación de la novela, trataremos antes los motivos y el desarrollo de esta alteración de la identidad del protagonista, cuyo origen yace en la angustia de castración. El acercamiento psicoanalítico a David —claro que sin dejar de considerar la red de sentido que forma con otros personajes— nos permitirá comprender el proceso por el que se pierde una identidad y se inicia, por consiguiente, su búsqueda. Asimismo, el estudio del conflicto del padre como problematización de la identidad personal hallará una vertiente muy reveladora en la consideración de algunos datos biográficos que se retomarán más tarde, pues al ser David el eje de la historia, veremos que Marsé se proyecta a sí mismo en él.

Rosa Roca, la mamá del autor, murió quince días después de dar a luz debido a una complicación de eclampsia en 1933. Luego de poco tiempo, Domingo Faneca, el viudo, dio

desfavorables impiden lo normal”. [*Tres ensayos de teoría sexual*, en: *Obras completas*, vol. 7. Buenos Aires: Amorrortu, 2001, pp. 146-147.]

² Otto Fenichel, “Acerca del travestismo”, en: *Travestismo, fetichismo, neurosis infantil*. Buenos Aires: Paidós, 1975, p. 31.

al niño en adopción a una pareja a la que transportaba en su taxi.³ El matrimonio Marsé le comentó estar de duelo por el reciente fallecimiento de su bebé; estaban desesperanzados por un diagnóstico médico según el cual no podrían tener más hijos. Entonces Juan Faneca Roca, quien nunca conoció a su madre y al que su padre le negó la posibilidad de recordarlo positivamente, se convirtió en Juan Marsé Carbó y formó parte de una familia con tres hermanos más —el tiempo se encargó de desmentir el diagnóstico—, en la que siempre se sintió bien acogido. Sin embargo, el futuro narrador no podría compensar del todo la falta de un padre, ya que Josep Marsé era republicano y su participación en actividades subversivas lo llevó a prisión buen número de veces. Por lo mismo, el único papá que reconoció y quiso Juan Marsé estuvo ausente de casa durante casi toda su formación.

Ya como escritor, Marsé desarrolló literariamente sus experiencias y él mismo ha llegado a afirmar que su autobiografía está en su obra.⁴ Efectivamente, ésta demuestra que el haber sido abandonado por su padre original es un hecho que hasta la fecha no puede superar si no es sublimándolo en sus personajes mediante el acto de relatar. En este sentido, la frecuente presencia de niños-adolescentes privados de una figura paterna en la narrativa de Marsé sería una especie de regresión del autor hacia su propia niñez para confrontarse con los fantasmas de sus deseos incumplidos. Enrique Turpin apunta que:

³ “El taxista —cuenta Marsé— colocó también a mi hermana, a los pocos días, en casa de un pariente de mi madre muerta, y desapareció. Sólo le vi un par de veces en mi vida: el día de mi primera comunión y cuando se casó mi hermana. Comprendo que es un tema muy literario (o que a algunos les pueda parecer muy literario) pero nunca lo he abordado como tal, directamente, aunque mis libros están llenos de chavales que se inventan a sus padres, o que, como el Pijoaparte, deciden ser hijos de sí mismos”. [Apud Enrique Turpin, “Apéndice didáctico”, en: Juan Marsé, *Cuentos completos*. Madrid: Espasa Calpe, 2003, p. 228.] Su hermana Carmen tenía cinco años cuando él nació.

⁴ “Yo suelo decir que mis memorias están en las novelas”. [Apud Marcos Maurel, “«Este sol de la infancia»: vertientes de la memoria en la obra narrativa de Juan Marsé”, en: Celia Romea Castro (coord.), *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Barcelona: Horsori, 2005, p. 43.]

la búsqueda del niño que fue espejea en el hombre que es, aunque eso no resulte suficiente para ocultar el vértigo de Ser, de ahí que su escritura enmascare, como bien dice, la necesidad de convertirse en “el canturreo que un niño emite para ocultar el miedo. Y no conozco otro medio para enfrentarse a la vida y a la muerte”.⁵

A continuación, primero nos centraremos en el protagonista de la novela y en los personajes secundarios que lo complementan; es decir, en el análisis textual que nos ayudará a determinar el motivo del conflicto por solucionar: a saber, la problematización de una identidad que necesita ser reconstituida. El último apartado pretenderá ser punto de enlace entre el texto y el contexto biográfico del autor, el cual hemos incluido en el repertorio propuesto para nuestro estudio conforme con las palabras que nos recuerdan “que un novelista escribe de acuerdo con sus vivencias personales”.⁶ En esta intersección nos apreciaremos que, en *Rabos de lagartija*, Marsé afronta sus complejos de la infancia y se concilia con ellos literariamente.

2.2 DAVID Y AMANDA: EL DISFRAZ

Con falda corta, una torerita, bolso de plexiglás y gafas oscuras, simulando los rizos de Shirley Temple, David recibe de nuevo al inspector Galván,⁷ el encargado de averiguar el

⁵ *Ibidem*, p. 224.

⁶ Kwang-Hee Kim, *El cine y la novelística de Juan Marsé*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006, p. 34. (Otras Eutopías, 25) // Como observa Marcos Maurel, el caso de Marsé nos recuerda el punto de vista de Mario Vargas Llosa en *Historia secreta de una novela*: “Las experiencias personales (vividas, soñadas, oídas, leídas) que fueron el estímulo primero para escribir la historia quedan tan maliciosamente disfrazadas durante el proceso de creación que, cuando la novela está terminada, nadie, a menudo ni el propio novelista, puede escuchar con facilidad ese corazón autobiográfico que fatalmente late en toda ficción”. *Apud* Marcos Maurel, *art. cit.*, p. 44.

⁷ Aparece “escudado en su postura predilecta: cimbreado y vestido de niña, con un precioso jersey de angorina de color rosa, faldita azul celeste plisada, calcetines blancos hasta debajo de las gordezuelas y risueñas rodillas y bolso de plexiglás rojo colgado al hombro. Luce también gafas de sol de montura blanca plastificada, unas gafotas de feria, y una boina roja, ladeada sobre la ceja, que le tapa los rizos de color de miel”. [Juan Marsé, *Rabos de lagartija*. Barcelona: Lumen, 2000, p 19. Todas las citas de la novela

paredero del padre fugitivo del muchacho. Como el resto de sus encuentros, se trata de una batalla en la que se disputan a Rosa, la mamá de David. Desde un inicio, éste se percata de que Galván persigue a la pelirroja por algo más que sólo cumplir con su trabajo y emprende contra él una rivalidad edípica, ya que lo ve como un sustituto de la autoridad paterna que amenaza con doblegarlo y separarlo de la madre.

Esta situación se debe a la falta del padre, Víctor Bartra, quien tuvo que huir para no ser apresado por actividades contrarias al régimen, dejando sola a su esposa embarazada y a su hijo de catorce años. El señor Bartra se perfila así como una figura paterna ausente y débil, incapaz de enfrentar a una autoridad superior a él, por lo que el sometimiento del régimen franquista —con Franco a la cabeza como el padre amenazante— se equipara con el acto de castración. Por este término no entenderemos exclusivamente una referencia sexual, pues también se ha de relacionar con todas aquellas circunstancias que contienen un sentimiento de inferioridad:

establece lazos muy estrechos y muy fijos entre las ideas e imágenes de castración, de mutilación en general, de decapitación, de castigo e inferioridad; puede dirigirse contra toda persona cuya superioridad real o supuesta humilla al sujeto, y se manifiesta por ideas (o actos) de hostilidad, de mutilación, etc. Inversamente, el sentimiento de inferioridad propia es experimentado inconscientemente como idéntico al sentimiento de una mutilación o una castración sufrida.⁸

Según esta perspectiva, se estaría retratando a los vencidos como hombres castrados, es decir, moralmente mutilados.

Para comprobar esta minusvalía simbólica de la virilidad, basta con atender a las condiciones de la huida: con una mano sostiene la botella de coñac, cual una especie de

pertenecen a esta edición y en adelante sólo se indicará el número de página al interior del texto.] La boina roja manifiesta su actitud de reto ante el rival; las rodillas regordetas sugieren sensualidad en su postura.

⁸ Charles Baudouin, *Psicoanálisis del arte*. Buenos Aires: Editorial Psique, 1955, p. 15. De hecho, para marcar esta amplitud de significado, Baudouin prefiere el término de ‘complejo de mutilación’.

mamila que indicara su infantilización, y con la otra trata de contener la sangre que fluye de “la raja” que se hizo en el trasero al escapar. Aunque en un principio David se resiste a imaginar al padre en ese estado tan ignominioso e intenta engañarse con una falsa idealización de la fuga porque “quiere sentirse orgulloso de su progenitor”,⁹ su propia madre se encarga de desmentirle esa fantasía.¹⁰ De ahí en adelante, ésta es la única forma en que podrá recordarlo; por eso, en las ensoñaciones en que lo visualiza y hasta se comunica con él, siempre será el eterno fugitivo que bebe de la misma botella, con la misma ropa rasgada y la sangre incontable de una herida que no cerrará.

“Dicen que mi padre anda por ahí con la mano en el culo y hecho un cristo, pero tenga usted por seguro que a mí nadie me verá nunca así” (p. 35), afirma el muchacho. El conflicto de su identidad sexual se define por el rechazo a identificarse con un papá castrado: es una defensa para eludir ese futuro. En cambio, la identificación con la madre, “determinada por la imposibilidad de una identificación edípica normal (padre demasiado débil o demasiado brutal)”,¹¹ se le ofrece como una solución: la ropa femenina le permite satisfacer su complejo de Edipo, engañarse a sí mismo (su mamá sigue siendo una mujer fálica para él) y engañar a la figura del padre autoritario en la que se convierte el inspector Galván.¹² Si aparenta ser una niña, entonces no correrá el riesgo de ser castrado, pues se le considerará inofensivo en la contienda por la madre.

⁹ Kwang-Hee Kim, *op. cit.*, p. 152.

¹⁰ “El señor Bartra escapó “entero y alerta y rápido como una centella, según mi hermano David, más bien como un espantapájaros o un pato mareado, según mamá, con el pantalón desgarrado y el culo ensangrentado al aire”. [p. 18]

¹¹ Jaques Chazaud, *Las perversiones sexuales. Introducción desde el psicoanálisis*. Barcelona: Herder, 1976, p. 68.

¹² “el transvestismo supone una burla o engaño: representación «disfrazada» de la dualidad de sexos”. [*Ibidem*, p. 87.]

El travestismo le proporciona a David una posibilidad de desdoblarse en Amanda, una niña-fálica. La primera vez que se viste con prendas femeninas lo hace por haberse sentido insignificante y desustancializado, como si estuviera cometiendo un error al ser niño en lugar de niña. En las visitas al asilo de la abuela paterna David comienza a sentirse invisible porque ésta no lo reconoce ni parece verlo siquiera, ya que no lo saluda a pesar de su insistencia: “Ella nunca le hace caso. No parece verle ni oírle, sus ojos de agua le traspasan el pecho. Parado ante esa mirada que no le alcanza, David no se siente nada bien dentro de su cuerpo, y ésta podría ser quizás la primera vez que tuvo conciencia de ese malestar” (p. 97). El chico nota que su abuela tiende a negar el sexo masculino: desconoce a su nieto, tergiversa el sexo de los protagonistas de los cuentos y se niega a recordar a su hijo. De hecho, su aversión a lo masculino se debe al rechazo de un hijo anarquista del que siempre se sintió avergonzada.

Entonces David decide experimentar para poder reconstituir su identidad perdida y se presenta como Amanda. En efecto, la vestimenta de niña le da la presencia necesaria para ser alguien; Amanda es un *alter ego* compensatorio de su personalidad: le ayuda a sentirse menos indefenso y más autosuficiente al disfrazar la piel de David. La creación de un ‘yo’ ficticio más satisfactorio que el real es un medio de evadir la impotencia ante la realidad, así como de sublimar el deseo edípico. En el plano sexual puede autosatisfacerse y, en el social, tiene mayor peso y será incluso capaz de determinar sus circunstancias hacia el final de la historia.

Si inconscientemente David se identifica con “la mujer como un sustituto de su amor por ella”,¹³ cuando se exhibe afeminado ante Galván en uno de esos encuentros en los que éste busca a Rosa y él se la niega, en el fondo también intenta atraer el cariño paternal del que carece y que, aunque no lo reconozca, tanto le hace falta. Por consiguiente, la elección de objeto del acto travestista se orienta en dos sentidos: hacia la madre, “la relación más obvia y superficial”, y otra más profunda que se dirige al padre para decir “Ámame como amas a mi madre [...]”.¹⁴ En otras palabras, una vez demostrada la efectividad de Amanda con la abuela, su conducta igualmente podría significar: “Como mujer, mi madre, y en realidad todos, me querrán más. Cuando me pongo sus ropas me siento como si fuera ella; así podría atraer sexualmente a mi padre y posiblemente le suplantaría frente a él”.¹⁵ No obstante, David se mantiene en competencia con el inspector porque, si bien muestra su necesidad de un amor paterno, no está dispuesto a ceder el de la madre.

Rosa tiene una serie de cualidades que la hacen más fuerte y, por ende, más fálica que el señor Bartra. Ya comentamos cómo deshace la idealización que David quería construir en torno a su padre, con lo que intencionadamente le resta respetabilidad al esposo. Por ello, en la conducta perversa de su hijo yace la “*identificación primaria* con la madre edípica, poderosa y activa; mientras que el padre —si no ha estado ausente— ha sido desvalorizado”.¹⁶ Incluso las vecinas declaran que ella “fuma como hombre” (p. 24) y que

¹³ Fenichel, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴ *Ibidem*, p. 14. // Otra consideración importante al respecto es que se alude a la mamá como “la pelirroja” porque su pelo es rojo, como el fuego, que es un equivalente del símbolo fálico además del “símbolo por excelencia de la ‘libido’ (el ardor genital, el fuego de la vida, el ímpetu vital en general)”. [Baudouin, *op. cit.*, p. 38.]

¹⁵ *Ibidem*, p. 28.

¹⁶ Chazaud, *op. cit.*, p. 89.

nunca se le verá quejarse de nada, pese a trabajar incansablemente para proveer su casa. Esa fortaleza femenina, concentrada en el embarazo, es lo que la vuelve tan atractiva al hijo y al inspector, pues su vientre representa un refugio contra la realidad indeseable, una posibilidad de regeneración y de regresión simbólicas.

Precisamente, David también sostiene cierta rivalidad con su futuro hermano porque envidia la condición fetal que le concede fusionarse físicamente con la mamá. Su tendencia regresiva¹⁷ se observa en que se viste como niña y no como mujer, lo que sería de esperar, además de que su travestismo delata “la angustia de separación de la madre”.¹⁸ El travestismo es justamente un proceso de unión autoerótica que se satisface en el cuerpo propio, por lo que David se caracterizaría por una fijación en la etapa oral.

Aquí es necesario mencionar que la historia está narrada por el hermano en camino como si la contara desde el seno materno, cuando en realidad la imagina y la recrea desde su adolescencia a partir de las pláticas con un David adulto. Esta perspectiva narrativa —que analizaremos en los siguientes capítulos— enfatiza la importancia que tiene la etapa de gestación para David y para Galván. Sin embargo, el pequeño Víctor es el único que puede lograr la regresión completa gracias a la actividad artística de imaginar lo no vivido y narrarlo, tal y como se dice que lo intuía su mamá: “Tú, que el día de mañana serás alguien tan listo y tan importante, eso dice mamá, un artista famoso” (p. 39). Víctor vivirá siempre con la insatisfacción de no haber conocido a su madre y con la culpa de sentir que su nacimiento fue la causa de su muerte (fallece durante el parto). En los diálogos imaginarios que tiene como feto con su hermano, éste lo insulta constantemente y hasta llega a

¹⁷ “Todos los factores deteriorantes del desarrollo sexual exteriorizan su efecto del siguiente modo: provocan una regresión, un regreso a una fase anterior del desarrollo”. [Freud, *op. cit.*, p. 219.]

¹⁸ Chazaud, *op. cit.*, p. 88.

inculparlo de perjudicar a su madre: “Está delicada de salud por tu culpa. Le chupas la sangre, mamón” (p. 86). Mas no hay que olvidar que el David que conocemos es un personaje creado por su propio hermano, quien de este modo se autocastiga con las ofensas inventadas para subsanar su sentimiento de culpabilidad.¹⁹ No obstante, debemos suponer que la escritura le ayuda a liberarse de sus frustraciones, entre ellas la de no poder comunicarse debido a la discapacidad motriz que le causó la dificultad del parto.

Las conversaciones entre los hermanos son parte de una serie de ensoñaciones visuales y auditivas que se forman en el inconsciente de David con base en la información que recibe de manera consciente. Este tipo de fantasías surge de la mezcla de voces y ruidos que se instalan en los oídos del chico y que no lo dejarán hasta el día de su muerte, sonidos que pretenderá domeñar hablando solo, creando escenas imaginarias desde la partida de su padre.²⁰ Él dice que se trata del sonido de la explosión de la bomba que mató a su hermano mayor, Juan, pero su amigo Paulino nos da la clave: “después que su padre se fue, ya no es el mismo, no sé qué le pasa en los oídos” (p. 162). Hemos visto que esa ausencia le ocasiona una seria crisis de identidad, reflejada en su desarrollo sexual, por lo que estas voces que son producto de su inconsciente y en las que manifiesta sus miedos y sus intuiciones de los hechos que determinaron el pasado de su familia, al igual que de aquellos de los que dependen su presente y futuro, significan la fragmentación de su ‘yo’.

¹⁹ Marco Kunz apunta que estos complejos de inferioridad y de culpa “encuentran una válvula de escape en una estrategia de autoinsulto por mediación ficticia”. [“¿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: Estudio sobre la obra literaria de Juan Marsé*. Murcia: Nausicaä, 2002, p. 113.]

²⁰ Juan Marsé también padece una enfermedad auditiva llamada acúfenos, causada por el estallido cercano de una bomba cuando era niño. El sonido llega a ser tan persistente, que a veces debe escribir con música de fondo.

Por tanto, la falta de un modelo masculino con el cual identificarse le desencadena una escisión de la personalidad, es decir, una suerte de esquizofrenia relacionada con el desdoblamiento propio a la actividad travestista. Por añadidura, en la oscuridad de su habitación David se siente extrañamente observado y perseguido por la mirada amenazadora del inspector Galván, y sólo puede contrarrestar el temor que le provoca vistiéndose con prendas femeninas.²¹ Su disfraz de niña lo hace sentir seguro, ya que es una forma de conjurar una posible castración.

Otro rasgo de esta fragmentación del *ego* es que oscila entre la heterosexualidad y cierta tendencia a la homosexualidad con su mejor amigo, Paulino. Como éste insiste en tocarlo y le pide estimulación anal, terminan masturbándose mutuamente. Cabe notar que para ellos es un juego placentero entre amigos y que lo hacen sólo cuando asisten al cine, un lugar que se configura así como el recinto de los deseos.²² De alguna manera, si David consiente el contacto con alguien de su mismo sexo es porque “el apego reforzado a la madre ha sido favorecido por la *ternura excesiva* de ésta, que domina sobre el fondo de la figura borrosa del padre”,²³ y encontramos esta influencia femenina en la sensualidad de su descripción: “Un chaval cariñoso con su madre, taciturno y espigado, de grandes ojos color miel y nalgas respingonas y fuertes, bien asentadas sobre las piernas largas y delicadas, casi femeninas” (p. 49).

²¹ “De nuevo se siente observado, y vuelve la cabeza. Hay ojos que nos siguen mirando cuando ya se han ido” [p. 309]; “los ojos acerados del inspector Galván siguen flotando en la sombra y le dedican un parpadeo lúbrico y maligno”. [p. 290]

²² No sólo satisfacen sus impulsos sexuales entre ambos, sino que las mismas películas que ven fomentan su deseo de castrar a las figuras de autoridad paterna bajo las que se sienten oprimidos. Así se puede interpretar un diálogo profético de *El ladrón de Bagdad* que se describe en la novela: “en el azul del cielo veréis a un mozalbete, el más insignificante de los muchachos, montado sobre una nube, y desde el firmamento destruirá al tirano con la flecha de la justicia”. [p. 94]

²³ Chazaud, *op. cit.*, p. 57.

Debido a que Galván percibe este afeminamiento, sabe de sus contactos homosexuales y los relaciona con su vestimenta de niña, llega a creer que en verdad David podría ser un “invertido”. Incluso parece presentir una de las posibles causas de dicha conducta y sugiere que tal vez Rosa anhelaba una niña cuando estaba embarazada del chico,²⁴ pues son muchos los casos de “travestistas cuyas madres querían tener una niña”.²⁵ La madre lo descarta y confiesa que más bien el padre no quería tenerlo: “Su padre no lo quería, ¿sabe?, andaba por aquel entonces en otras querencias, y quizá por eso yo sentía el niño dentro de mí como... como una cosa escondida. Lo sentía como si quisiera ocultarse” (p. 164). Ciertamente, David intenta ocultar su sexo, al menos la diferencia de sexos, por medio del travestismo. Aunque su mamá sospecha del extraño comportamiento del hijo, procura restarle importancia; ante las insinuaciones del inspector, justifica esa conducta para desviar su posible significado.²⁶

Aun así, no podría decirse que David sea homosexual; simplemente se anima a probar la opción que le enseña Paulino no sólo por complicidad con el amigo, también porque está en el momento preciso de definir su orientación sexual y hay factores que se inclinan al predominio de su lado femenino,²⁷ tendencia sobre la cual su hermano narrador prefiere no ahondar cuando revela que, ante la pregunta “¿qué te gustaría ser de mayor?”, David contestaba “Shirley Temple con sus tirabuzones de putilla viciosa”: “No deseo

²⁴ “una niña habría sido para usted de más ayuda. Digo yo, no sé lo que usted esperaba... Recuerdo que mi mujer, que en gloria esté, deseaba una niña durante el embarazo, siempre dijo que sería una niña. Y fue niña”. [pp. 221 y 222]

²⁵ Fenichel, *op. cit.*, p. 28.

²⁶ “—¿No tiene amigas? —dice el inspector después de un silencio, y se arrepiente de la pregunta en el acto—. Quiero decir... habrá alguna chica que le guste. / —¿A David? Creo que le gusta una muchacha muy guapa que suele pasar por aquí en bicicleta”. [p. 165]

²⁷ Además, Chazaud explica que “el juego transvestista no es raro en el período prepuberal”, lo que sostiene la idea de una bisexualidad temporal. [*Op. cit.*, p. 89.]

extenderme aquí sobre este asunto, no sabría, sólo dispongo de rumores —si mi hermano me oyera, me mataría— y en esos rumores me baso” (p. 226). Entre los factores ya han sido mencionados la influencia de la madre y la ausencia del modelo masculino, al igual que la edad propicia para los experimentos sexuales.²⁸ A este respecto, Freud resalta la existencia de una bisexualidad en todas las personas desde que nacen, puesto que hombre y mujer comparten características femeninas y masculinas;²⁹ es al final del proceso de desarrollo que la libido se orienta hacia una u otra parte. Esta confusión sexual se corrobora en un pasaje en el que, dentro del cine, David no sabe si se siente excitado por las caricias de Paulino o por la imagen de la bella protagonista: “no acierta a saber si esa dulzura rampante la provoca la hermosa boca de Jane Duprez abriéndose como una rosa de fuego [clara reminiscencia a la mamá, Rosa, la pelirroja] o la mano juguetona y temblorosa del amigo” (p. 91). El narrador cultiva esta ambigüedad en su relato, pero el desequilibrio del

²⁸ Podríamos agregar uno más en el hecho de que “la madre comienza a preferir a otro hijo, o lo ha promovido como ejemplo estimulante de la elección narcisista de objeto del sujeto”. [*Ibidem*, p. 59.] // David se siente relegado por el hermano que está por nacer y sobre el cual nadie considera la posibilidad de que sea niña: “Yo no soy el que tiene alma de artista, dice David con la voz afligida [...] Siempre te confundes, padre. El que ha de nacer es quien tiene alma de artista. Eso dice madre. También lo decía del pobre Juan, ¿ya no te acuerdas? De mí nunca lo dijo”. [p. 85] Por ello, con una de sus mentiras expresa un deseo inconsciente de que su mamá aborte, lo que eliminaría la competencia: “Mi mamá, señor, ha tenido un aborto. Se cayó en la cocina cuando se disponía a matar a este conejo”. [p. 142] En esta escena, David sujeta en alto al conejo y afirma haberlo matado y desollado él mismo, mostrándose como un trofeo a Galván. Con esta violencia sugerida, pretende representarse como cruel y amenazante; parece decir que si se ha deshecho del feto, también puede hacerlo con el inspector.

²⁹ “para Freud lo importante es una especie de bisexualidad por etapas. A lo largo del desarrollo nos balanceamos entre los extremos masculino y femenino de nuestros deseos eróticos”. [Michael Ruse, *La homosexualidad*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 40.] // En una larga nota de los *Tres ensayos...*, Freud dice que “todos los hombres son capaces de elegir un objeto de su mismo sexo, y aun lo han consumado en el inconsciente. [...] La conducta sexual definitiva se decide sólo tras la pubertad, y es el resultado de una serie de factores que todavía no podemos abarcar en su conjunto, y de naturaleza en parte constitucional, en parte accidental”. [Freud, *op. cit.*, p. 132.]

muchacho termina junto con su adolescencia.³⁰ De ahí que, casi al final de la novela, se nos cuenta que sostenía una relación amorosa con la prima Fátima.

2.3 DAVID Y PAULINO: LA CACERÍA

La desviación psicosexual de Paulino tiene incidencias similares a las de David, con quien establece una estrecha relación: “Vive su propio drama al lado del protagonista, que tiene otra historia, pero de alguna manera ambas historias se equilibran”.³¹ Su figura materna igualmente se presenta como superior a la de un padre débil y casi ausente, otro republicano derrotado y humillado.³² Todavía más que fuerte y fálica, su mamá es una esposa dominante-castradora que reafirma el fracaso y la debilidad del marido, despojándolo de su lugar en la familia para otorgárselo al hermano. Por un lado, Paulino se identifica sexualmente con ella por su imposición femenina; por otro, le guarda un gran resentimiento porque impone al tío como una figura paterna (“En casa mi tío manda más que mi padre”, p. 160) y excluye al verdadero padre, quien no opone ninguna resistencia. De hecho éste, para heredarle al hijo lo único que le quedaba para ofrecerle, su oficio de barbero, lo obliga a visitar al tío para practicar con él.

³⁰ Al respecto, Marsé declara que: “La ambigüedad es algo que me ha interesado en todos los sentidos, siempre incluido el de la apariencia física y, vete a saber si yo tengo un rincón no explorado en el terreno homosexual... No lo sé, porque realmente el tema aparece, surge en varias novelas y no sabría explicar el porqué”. [Juan Marsé en el coloquio “Personalidad literaria y humana del autor”, en Celia Romea Castro (coord.), *ed. cit.*, p. 96.] Por supuesto, las palabras del autor son irónicas, pero la recurrencia del tema es cierta. Por ejemplo, la encubierta homosexualidad de Jan Juliver en *Un día volveré* o la apariencia masculina de un personaje que luego se revela como mujer, Elmyr, en *La muchacha de las bragas de oro*. Literariamente, es un recurso para expresar la fusión indiscernible entre realidad y ficción, verdad y mentira; psicológicamente, deriva de la fijación por la figura paterna (ya sea su idealización o negación). Según lo comentado, la ambigüedad sexual es una protección inconsciente contra un autoritarismo castrante.

³¹ Juan Marsé, *apud* Jordi Gracia y Marcos Maurel, “Conversación con Juan Marsé”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 628 (oct. 2002), p. 56.

³² El padre es un hombre viejo y asustado que se gana la vida como puede y le dejan”. [p. 155]

Una vez excluido el esposo, el triángulo que se forma entre David, Rosa y Galván volvemos a encontrarlo entre Paulino, su mamá y el tío Ramón, considerado un ejemplo de virilidad con su uniforme blanco de guardia urbano y su pasado de legionario. Empero, con el pretexto de rectificar la desviación del sobrino, el ex legionario lo golpea y abusa sexualmente de él en cada una de sus visitas. Es común que quienes reprimen en sí un deseo homosexual sean aquellos que condenen públicamente con más saña a los “invertidos”, forjándose una reputación intachable mientras complacen sus verdaderos impulsos en secreto.³³ Está claro que Paulino representa un *alter ego* para el tío, su ‘yo’ infantil en el que descubrió su homosexualidad y al que quisiera corregir; la violación es una forma de autocastigarse simbólicamente en otro, de manifestar desprecio a una parte de sí que repudia de manera especular, al mismo tiempo que el ‘yo’ adulto puede satisfacer su deseo sexual como un justiciero.

Asimismo, el abuso incestuoso y violento se equipara con un acto de castración para Paulino, ya que el tío-padre anula de antemano su virilidad y lo somete como mujer. A pesar de todo, el chico no se resiste porque, si bien sabe que no es su padre, lo reconoce como una figura de autoridad y respeta su poder; pero lo odia y por eso no puede tomarlo como un modelo de identificación, se niega a igualarse con el abusador, por lo que su homosexualidad será pasiva. En cambio, el chico no puede evitar identificarse con una madre que tiene mayor presencia que el papá (“Mi padre es un gallina, pero mi madre es

³³ Sobre el incesto homosexual, Karin Meiselman dice que el agresor “has had strong homosexual desires since early childhood but has married and presented a heterosexual façade to the community”; “He is usually an intelligent man with a good occupational adjustment” para disfrazar su desviación. [*Incest. A Psychological Study of Causes and Effects with Treatment Recommendations*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1978, p. 318.] El tío de Paulino, además, “no tiene hijos, es soltero...”. [p. 161]

otra cosa...”, p. 250), aunque disminuye su condición fálica en la sumisión al tío-padrastró, con lo que deja de perfilarse como protectora al permitir que éste doblegue a su hijo.³⁴

La inversión total buscará en un ‘otro yo’ de su mismo sexo y edad (David)³⁵ lo que no encuentra en sí, lo que siente que la violación le resta: un falo. Es por ello que no podría amar a una mujer, la cual carecería de uno, aparte de que en ese repudio refleja su rencor hacia la madre castradora-castrada. Encontramos entonces que, al igual que el travestismo, “la causa de la anormalidad femenina del homosexual es también angustia de castración”,³⁶ por la que se desarrolla “una tremenda *sobrestimación del pene* y, naturalmente, una absoluta incapacidad para soportar su ausencia”.³⁷

Esto explica que a Paulino le atraiga tanto que el tío le consienta limpiar su pistola, un símbolo fálico³⁸ que, junto con su navaja de barbero, es una tentación de venganza con la que podría “castrar” a su verdugo y liberarse de él. Como éste se ofrece para que cada semana ejercite el oficio paterno (pese a que él y la mamá en realidad quieren que de grande sea guardia), David lo alienta a usar la navaja para matarlo: “¿Cuándo le cortarás los huevos al legionario con esta navaja tan fermi que tienes?” (p. 228). Sin embargo, Paulino teme ser capaz de mostrarse tan violento como la persona que odia; tiene miedo de su parte negativa, de convertirse en el Hombre Lobo de la película y ser tan despreciable como el

³⁴ Esta situación se aprecia en un pasaje en el que Paulino cuenta que su mamá tocó el pito del tío “para que viera lo bonito que es ser guardia de tráfico y poder tocar el pito. Mi madre es así de tonta, David. Se empeñó en que yo también lo tocara y le dije que no, le dije que el pito de los urbanos me fastidia los oídos y además me daría mucho asco llevármelo a la boca, y que ella estaba haciendo el ridículo, y entonces ella se echó a llorar y el tío Ramón me atizó una bofetada”. [p. 249]

³⁵ En los homosexuales, “su objeto tiene la edad del sujeto en el momento en que interviene el *cambio de orientación*”. [Chazaud, *op. cit.*, p. 57.]

³⁶ Fenichel, *op. cit.*, p. 11.

³⁷ Chazaud, *op. cit.*, p. 57.

³⁸ También podría considerarse de este modo las maracas que Paulino toca constantemente y con las que se siente más seguro, consolándose con su ritmo. A veces, “se las guarda entre el pecho y la camisa, a modo de tetas”. [p. 117]

tío.³⁹ En cierto sentido, por más que no quiera ser similar a su padre, prefiere someterse con tal de no ser un criminal. En su actitud pasiva hay rasgos del masoquismo propio a una fijación en la etapa anal, no porque le cause placer el dolor, sino porque parece sentir que merece el sufrimiento y la vejación como castigo a su cobardía.

Entonces opta por evadir su realidad en el cine y en la creencia de un remedio supersticioso: una pócima hecha con rabos de lagartija para las almorranas que padece por las violaciones. Así es como David y Paulino empiezan a cazar lagartijas para cortarles la cola, actividad en la que descargan su deseo inconsciente de remediar o impedir su castración castrando a las figuras paternas que se les imponen. Desde esta perspectiva, el título de la novela nos descubre el motivo del conflicto personal de los dos muchachos: la angustia de castración, traducida en autoritarismo.⁴⁰

Pero llega el momento en que Paulino no puede seguir conformándose con remedios imaginarios que no alivian su sufrimiento, por lo que finalmente —luego de pensar en el suicidio— le dispara al tío y apunta a “una sirenita azul que se coge los pechos y sonrío de forma obscena” (p. 297) que tenía tatuada en una nalga. El blanco del disparo es muy importante por una doble razón: en primer lugar, la herida en el trasero es una venganza que pretende castrar al ex legionario de modo semejante en que éste lo hacía con él; en

³⁹ “David recordaría siempre esas miradas en la oscuridad del Delicias buscando comprensión y consuelo para sus terrores, sobre todo para el más íntimo y secreto de ellos, no el que en la pantalla le causa la luna llena asomando tras las nubes viajeras, o los aullidos del Hombre Lobo anunciando otro espantoso crimen en las nieblas del pantano, sino el otro pavor que se tiene a sí mismo empuñando la navaja barbera”. [p. 230]

⁴⁰ Por lo mismo, es muy revelador el que la caracterización de Galván sea semejante a la descripción de un lagarto: mirada inexpresiva, tendencia física a la inmovilidad, sangre fría, además de que sus manos exhuden una sustancia viscosa parecida al agüilla de las lagartijas: “Mira, no tienen sangre, le dijo a su amigo la primera vez que cortó un rabo. En lugar de sangre, suelta un agüilla viscosa y fría, como el sudor de la mano del poli”. [p. 65] En los siguientes capítulos, retomaremos la metáfora que intitula a la novela y veremos cómo puede adquirir diversas significaciones desde otras perspectivas.

segundo orden, la sirenita lúbrica que se toca los pechos evoca a su madre, vista como una mujerzuela que se somete al tío y que, peor aún, aprueba el sometimiento de su propio hijo con tal de mantener el apoyo económico del hermano.⁴¹ El guardia urbano no muere porque el muchacho falla el primer tiro, aunque ni él mismo está seguro de haberse equivocado: quizá simplemente se arrepintió de emprender una especie de matricidio. La sirenita queda intacta, mas no el culo del tío —recordemos la herida siempre sangrante del papá de David, en el mismo lugar y con el mismo significado—. Cuando éste gira para ver a su atacante, Pauli dispara de nuevo, ahora sí con el propósito de matarlo para no ser objeto de su furia, mas los nervios lo hacen errar.

Los amigos del alma tienen que despedirse, ya que Paulino ingresa al reformatorio. Por lo visto, la desgracia lo hace madurar muy pronto; así lo expresa su “agrietada cara de niño viejo” (p. 294) y ahora es capaz de reflexionar sobre las causas de su situación: concluye que el origen, el culpable de todos sus problemas, es el padre apático y, por tanto, ausente (“Al que mataría es a mi padre, por gallina”, p. 296). Quiere pensar que lejos de las personas que participaron en su tragedia estará mejor, que todo cambiará, pero David sabe anticipar, con su conciencia peculiar del futuro, que Pauli seguirá recibiendo las visitas del tío y que su pena no acabará ahí.

No obstante, los indicios tampoco le hacen prever algo mejor para sí mismo. Cuando el inspector por fin logra cruzar el umbral de la puerta al ser recibido por Rosa, ésta deja de mostrarse indiferente hacia sus atenciones. David presiente que Galván está a punto

⁴¹ “me agarra del pelo y de los huevines, aquí y aquí, mira, y me dice que lo mío es una enfermedad, una maldición del demonio, pero que de todos modos nunca lo dirá en casa porque si mis padres lo supieran se sentirían muy desgraciados [...] Que esto tuyo es una vergüenza antinatural y te la sacaré del cuerpo a bastonazos y a patadas, dice, aunque tenga que matarte... Y entonces me obliga a besar la sirenita tatuada que sonrío como una furcia asquerosa, de esas que te clavan unas purgaciones con sólo mirarte”. [p. 91]

de ganarse a su madre, de reemplazar a su padre, y que su siguiente paso será dominarlo. La angustia se corrobora con la muerte de su perro Chispa, que para el chico es una luz roja que le advierte de los alcances del peligro que Galván representa (en última instancia, el peligro de castración).⁴² Éste obtiene la suficiente confianza de la pelirroja como para convencerla de que ese perro viejo debe ser sacrificado para evitarle más dolor en su enfermedad y molestias a ella. A David le afecta demasiado la muerte de su mascota, consentida por su propia madre. Además, intuye que fue el inspector quien mató con su pistola a Chispa y no un veterinario con una bola de estrictina, según la versión del detective.

La suposición del crimen y, sobre todo, la de su engaño, propician que David consolide la figura de un hombre temible y despreciable, sobre el que se amerita que él haga justicia heroicamente para demostrarle a la mamá la falsedad de su apariencia benévola. Incluso, podría pensarse que esta actitud, más que ser una consecuencia por la pérdida de su perro —la estrictina le habría significado “¡Tres o cuatro horas de agonía!” (p. 210), mientras un disparo provoca muerte inmediata—, busca la justificación perfecta para su hostilidad hacia cualquier figura de autoridad, en concreto la del hombre que pretende a su madre, y la encuentra al proyectarlo como un tirano perseguidor. Por ello tramará, mucho más que una defensa, la venganza que eliminará al usurpador utilizando el Dupont dorado que perdió el día que debió de haber matado al perro y que ahora empuña el

⁴² La amenaza de Galván como figura castradora se señala cuando trata de liberar a David de la supuesta influencia invertida de Paulino, a quien le ordena que se aleje del hijo de la señora Bartra: “El inspector hace saltar hábilmente la navaja de una mano a otra, sonriendo con los ojos, como su bromeara. / —¿Y si te dijera que la saques por un lado? ¿Comprendes lo que podría pasarte? [...] ten por seguro que alguien te la cortará en rodajas como no te reformes”. [p. 162]

muchacho como un arma de poder fálico⁴³ con la que “se siente invencible y eterno” (p. 233) para poder herir a Galván. Entonces se viste de Amanda para llevar a cabo su ofensiva: el plan es que un tercero le devuelva el encendedor al policía, refiriéndole que lo extravió en el barranco mientras enterraba a un perro. Ante la prueba, no podría negarlo.

Para conseguirlo, roba el atuendo de una vecina que se rehúsa a ayudarlo y asiste como Amanda a la cantina que frecuentan los policías. Le cuenta la historia del encendedor a un par de inspectores y les pide que lo devuelvan a su propietario. Inconscientemente, el chico lleva su impostura hasta las últimas consecuencias, pues, al parecer sin darse mucha cuenta de lo que hace, coquetea con uno de los hombres (“arrimando el pubis, como sin querer, a la oronda rodilla del subinspector sentado con las piernas muy abiertas”, p. 319) y termina asumiendo de manera imprevista la personalidad de la dueña de las prendas: el señor reconoce la ropa y a su portadora como la Sorbetes, una niña que se gana la vida vendiendo cerillos y haciendo sexo oral. Con tal de deshacerse de Galván, eludir su imposición y quedarse con el amor de la madre, David se dirige al sacrificio; consiente el sometimiento sexual con toda la voluntad del rencor que lo impulsa, como si tuviera que convertirse en un héroe para defender la causa que se inventó y a la que se aferra:

Venga lo que venga, aguantaré, se repite una y otra vez. En la oscuridad maloliente suspende los sentidos, el tacto y el olfato que lo agobian, y sigue con la mirada a una mariposa blanca que revolotea, digamos, desde su corazón hasta las margaritas de mamá. Y después vomita toda la horchata. (p. 327)

⁴³ Se habla de “el Dupont apretado en el puño, caliente y duro y esquinado, esperando su oportunidad” [p. 253]. Ya apuntamos que el fuego involucra simbolismo fálico. Además, David toma la decisión de actuar una vez que comprueba que todavía tiene un falo y que está a tiempo de evitar la castración: “Mientras orina de cara a la pared [...] presiente que Chispa le mira desde algún aparte con sus ojillos tristes medio ocultos entre las greñas, y de pronto se echa a llorar desconsoladamente. Y así permanece un rato, mirando la pared acuchillada y pensando en Chispa, con la pilula fuera, sacudiéndola mientras llora” [p. 232]. Parece sacudir su miembro para confirmar su existencia y darse valor.

La *fellatio* constituye un paso más para él en su proceso regresivo hacia una etapa de total dependencia con la madre, la etapa oral. De algún modo, superpone la imagen materna (representada en la mata de margaritas que cultiva la pelirroja y que se marchita con su muerte), como si transformara semejante abyección en aquel momento en que el vínculo entre madre e hijo era más estrecho y puro: la fase oral y pre-edípica de la lactancia. Todo un engaño a los sentidos para soportar la inmolación y transformarse en el héroe de su propia tragedia.

2.4 DAVID Y LAS ENSOÑACIONES: LA DESMITIFICACIÓN

Las ensoñaciones de David se construyen con la combinación entre consciente (datos de la realidad) e inconsciente (imaginación intuitiva),⁴⁴ misma que se refleja en las funciones de las puertas de la casa que habita con su madre. La llamada “puerta de día” sirve para entrar y es la fachada vigente, en tanto que la “puerta de noche”, la que da al barranco y a las historias desconocidas de los desechos que contiene, sirve para escapar. Sin embargo, esa

⁴⁴ Algunos podrían pensar que es una historia fantástica y, si bien nadie lo ha afirmado, sí lo han sugerido ciertos críticos al hablar de sucesos extraordinarios o de un posible realismo mágico, como Kwang-Hee Kim, a pesar de que ella señala que son imagerías del protagonista (“quizás sea posible hablar de una representación del *realismo mágico*”, *op. cit.*, p. 157). El texto no intenta dilucidarlo explícitamente y es cierto que concede algo de ambigüedad, sobre todo cuando el fantasma de un otorrino comenta sobre el mal acústico de David: “yo no creo en los diagnósticos demasiado complacientes con la realidad. Hay en esta dolencia un componente misterioso que debemos respetar”, p. 103. Sin embargo, son muchos los elementos que ayudan a concluir que el mal que afecta a David es una especie de esquizofrenia que explica el que encontremos múltiples voces dentro de una sola conciencia; es una fragmentación de su “yo” que tiene raíz en la problematización de su identidad por la falta del modelo paterno, del mismo modo que su personalidad escindida se retrata en el travestismo. En la historia, constantemente se da a entender que David habla solo (“Convive con la soledad, conversa con ella”, p. 164) y cuando charla con sus fantasmas se le describe más dormido que despierto, por lo que “Se trata de apariciones y voces que el adolescente suele ver y oír en su imaginación”. [Kwang-Hee Kim, *op. cit.*, p. 137.] // Por su parte, el propio Marsé: “Ha reconocido también en alguna ocasión que como hijo adoptivo que fue, se siente esquizofrénico de nacimiento”. [Fernando Valls, “Noticia de Juan Marsé y *Ronda del Guinardó*”, en: Juan Marsé, *Ronda del Guinardó*. Barcelona: Crítica, 2005, p. 8.]

puerta tenebrosa fue la entrada principal antes de la guerra; es decir, lo que un día se vivió en la conciencia, con el paso del tiempo y una memoria colectiva empeñada en olvidar, en reprimir sus recuerdos, ha llegado a formar parte del inconsciente, de lo que no debe ser dicho. La puerta de noche también sugiere el conflicto psicológico de la identidad del protagonista en cuanto que, en lugar de timbre, tiene una “vieja aldaba, una delicada mano de niña empuñando con firmeza una bola de hierro oxidada” (p. 18).

La contraparte de lo que significa el espectro del papá fugitivo es un piloto aliado, cuya foto rescata el chico de entre papeles comprometedores y cartas de amor rotas que su mamá le da a quemar para que el inspector no los encuentre. Se trata de una foto enigmática en la que un piloto derribado, con su avión humeante detrás, desafía con un gesto temerario y con los brazos en jarras a una muerte casi segura por mano de los soldados alemanes que le apuntan. En oposición a la imagen que conserva de su padre y que ya ha sido comentada, Bryan O’Flynn es la representación de un hombre heroico hasta en la antesala de la muerte. David observa que su madre lo mira detenidamente, con mucha nostalgia y, de forma análoga a la que su hermano-narrador llega a la verdad de la experiencia que no vivió con tan sólo imaginarla, su curiosidad lo estimula a alcanzar la misma verdad mediante las intuiciones de su inconsciente.

Ante su cuestionamiento sobre el hombre de la foto, la pelirroja le cuenta que fue amigo de su papá durante la época en que ayudaba a pasar la frontera a aviadores caídos, no por seguimiento a sus ideales libertarios, sino por dinero. Lo auxilió, le proporcionó documentación falsa y lo alojó en su casa por unos días, mientras David pasaba el verano en casa de la abuela. Con esta información consciente, las ensoñaciones del chico irán

descubriendo secretos del pasado. En realidad, Rosa vivió un romance con Bryan, después se comunicaron por cartas, porque él no murió tras la captura de la fotografía, sino que aún piloteó el bombardero *Forever Amanda* que David y su abuela vieron desplomarse en el mar, y luego pudo regresar exclusivamente para verla una noche, tres días después de la huida de Víctor Bartra. Así es como David se entera de que su papá, además de derrotado, también fue engañado por Rosa pero, al compararlo con la imagen del piloto, no puede culparla, ya que éste encarna para él todas las cualidades de un padre ideal. Bryan superó la caída, se recuperó de ella y su ejército ganó la guerra que peleaba; en cambio, a la figuración de su padre no le queda dignidad visible, empieza a volverse difusa, su voz es lejana y sus rasgos fragmentados como los de un cuadro cubista: “no sólo los dientes no están en su sitio, tampoco la nariz asoma donde debe, ni aquellos pliegues tan viriles, ni la mirada penetrante ni el risueño desdén que siempre había rondado sus cejas altas y espesas. Lo único que está en su sitio es el tajo en la nalga” (p. 284).

En una ocasión los enfrenta y conversan en su cuarto. Ambos amaron a su mamá y saben reconocer el amor del otro. El señor Bartra estaba enterado de la infidelidad de su esposa y supo entenderla: Bryan era una nueva esperanza para ella, la motivación que necesitaba en medio de tantas desgracias. Por su parte, el piloto estaba consciente de que Rosa nunca dejaría de amar a Víctor ni de admirarlo por perder testarudamente todo lo que tenía en nombre de sus ideales. No obstante, de esta charla imaginaria se pueden rescatar más cosas de las que David llega a comprender. En primer lugar, una lectura detenida revela que las fechas del actual embarazo de Rosa coinciden con aquella última visita del piloto a finales de marzo. Por tanto, el pequeño Víctor hereda el nombre de su padre oficial, pero lleva la sangre del piloto de la fotografía. En segundo lugar, a pesar de las apariencias

físicas, la confrontación entre el piloto y el papá deja ver que ninguno de los dos es un héroe, porque en ninguna guerra los hay. Bryan tuvo la suerte de estar en el bando ganador, pero era un australiano de origen irlandés que combatió en las tropas inglesas. Su único ideal era la aventura, la conquista, y de hecho Marsé parece criticar a todos los aliados, ya que cuando triunfaron sobre el fascismo ignoraron la causa republicana. Además, deducimos que Bryan termina derrotado por la vida: su avión tenía el nombre de “The invisible worm” y, extrañamente, a David le obsesionaría haber visto el levantamiento de un ahorcado en la calle Legalidad,⁴⁵ del que dijeron que se suicidó dejando una carta con su firma: “El gusano invisible”. En este detalle se aprecia que el destino del piloto no concluye mejor que el de Bartra.

Si insistimos en la idea de que O’Flynn es la imagen del padre perfecto al contrario del padre degradado y ausente, con el hecho de que no existan héroes, sino hombres, el texto desmiente la idealización de la perspectiva de David sobre el piloto. Esto implica una desmitificación total de la figura del padre: “La figura del padre, del luchador por las libertades, se ha convertido en una especie de guiñapo sanguinolento. Esta mitificación que había antes (en *Un día volveré* y en otras novelas) acerca de esto, en *Rabos* no la hay”.⁴⁶ Sin embargo, este proceso se logra, a su vez, por medio de la mitificación de la madre. La femineidad de Rosa Bartra, con su esfuerzo cotidiano y tenaz, representa una esperanza más

⁴⁵ Nos recuerda al ahorcado de “Historia de detectives”, el hombre al que seguían David Bartra y sus amigos, comandados por Juanito Marés en su juego de ser detectives de la calle. En el cuento, el señor se suicida porque no tolera compartir a su esposa con un nacionalista. Con esta historia, Marsé retrata la impresión que le produjo realmente ver a un ahorcado en la calle Legalidad, camino a su trabajo en el taller de joyería.

⁴⁶ Juan Marsé, *apud* Jordi Gracia y Marcos Maurel, *art. cit.*, p. 51. Más adelante declara: “en *El embrujo* simplemente hay un hombre que desaparece [...] En *Rabos de lagartija* ya lo convierto en un personaje grotesco. Claro que no soy yo, es el muchacho ese que vive su propia experiencia y la tiene que asimilar. Pero, en fin, está clarísimo que es un proceso que me ha pasado a mí”. [*Ibidem*, p. 52.]

sólida: protección, vida, amor, sacrificio, regeneración. En esta ocasión, Marsé explora las posibilidades míticas y simbólicas de lo femenino.⁴⁷

Las consecuencias de la impostura de David salen de sus manos. Efectivamente, consigue alejar “de momento” al inspector tras haberlo desacreditado con su verdad mentirosa, pero la única y triste verdad que existiría en adelante para el muchacho es que si el inspector no hubiera suspendido sus visitas, habría podido atender a tiempo la convulsión de la madre, que muere por eclampsia en un parto prematuro a principios de noviembre. Con su fallecimiento y la desaparición repentina de Galván, quien de pronto sale de su vida sin despedirse siquiera, con la orfandad total de David —nunca volvería a saber nada del padre— se desvanece su necesidad de desdoblarse en un disfraz y, años después, pese a las dificultades, se relaciona con la prima Fátima. Sin la menor intención de hurgar en el pasado ni en la imaginación, muere trágicamente a los veinte años, arrollado por un tranvía en la huelga de 1951.

2.5 TRES VECES MARSÉ

Es hora de ir atando los cabos sueltos. Son evidentes las circunstancias del texto que coinciden con los datos biográficos destacados en el inicio de este capítulo: un muchacho cuyo padre desaparece porque las autoridades lo persiguen, como sucedió con el padre putativo de Juan Marsé; un niño que nunca conoce el rostro de su mamá, llamada Rosa, porque ésta muere a causa del parto, por eclampsia, como la madre biológica de nuestro

⁴⁷ La intención de idealizar a la madre subyace en el comentario de Marsé: “mientras trabajaba el personaje de Rosa Bartra, la pelirroja, supe siempre que sería hermosa, no porque la quería hermosa físicamente, sino bella también por dentro”. [*Ibidem*, p. 55.]

autor. Pero estas coincidencias son todavía muy débiles para poder construir una interpretación lógica que relacione vida y obra. La primera pregunta que se nos plantea es la siguiente: siendo David Bartra el personaje central, es de esperarse que en él se refleje el autor, mas su relación con las condiciones del nacimiento del hermano narrador son obvias; entonces, ¿cómo explicar que pueda identificarse con uno y con otro a la vez?

Para responder es necesario hallar antes las similitudes entre ambos personajes, pues si los dos conducen a su creador, algo en común deben compartir en su caracterización. Por supuesto que tienen conexiones, la primera y más notoria es su fraternidad, pero este aspecto tan patente nos guía a otro: Rosa tuvo no dos, sino tres hijos. Hay que recordar que el primogénito, Juan, murió en un bombardeo, así que el asunto se complica; ya no son dos los personajes entre los que debemos establecer la pauta que nos dirija a una persona, Marsé, sino tres.

Juan, cuyo nombre supone ya un sugerente indicio para nuestros fines, es uno más de los fantasmas con los que platica David en sus ensoñaciones. Hubiera sido su hermano mayor, se lamenta: “Me habrías enseñado la mar de cosas sobra la vida” (p. 57), como si en cierta medida hubiera podido compensar la falta del padre. Incluso se lo imagina no con la edad que tenía cuando murió, sino la que tendría actualmente: veinte años, la misma edad a la que fallece David. La muerte de Juan, más que haber coartado una vida joven, frustró la vida de un futuro artista. Debido a ese talento truncado, la esperanza artística de la familia se traslada al hermano por nacer.

Vemos entonces que el arte es un punto crucial que tienen en común los hermanos Bartra, pues aunque David no lo sabe, la mamá también tiene fe en su temperamento

artístico: “Mi hijo, de mayor, será artista. Los artistas, sabe usted, son personas diferentes de nosotros, hacen cosas raras” (p. 166). La historia lo confirma cuando el protagonista “estaba en camino de convertirse en un escrupuloso celador de lo veraz, en un artista” (pp. 347 y 348) con la toma de una foto magistral, de la que reniega porque tuvo que retocarla para hacerla admirable. Los malos recuerdos le impiden volverse a inclinar por todo lo que signifique mentira, es decir, imaginación, que es la base del arte. Se arriesga a tomar una nueva foto que retrate fielmente la verdad desnuda, sin necesidad de falsearla, y en el intento muere. Si el talento potencial de Juan quedó truncado, la historia de David es la de una vocación fracasada.

No obstante, queda un tercer hermano, el Víctor que narra. Con todas las carencias posibles, sin haber conocido a sus padres, muertos sus hermanos y con discapacidad física, aun así es el único que culmina con éxito la tendencia artística de la familia. El propio relato que nos cuenta es la prueba de esa culminación. A través de la escritura y la imaginación compensa lo que no tuvo, lo que no vivió, pero que se relaciona directamente con su identidad. Resuelve con narración el conflicto del padre que tanto agobió a David; encuentra la palabartija⁴⁸ inventada por el hermano y concreta la metáfora con la creación literaria.

La predestinación al arte se da en niveles ascendentes en la familia. Juan es el pasado del presente de la narración, David ocupa ese presente y Víctor personifica el futuro. Unidos por el arte y, en especial, por la literatura, resolvemos una primera

⁴⁸ La palabartija de Ibiza es una especie de lagartija que inventa David y a la cual le atribuye total efectividad contra las almorranas que quiere curarse Paulino: “Es otra clase de lagartija, con la panza verde y amarilla y un rabo que suelta un líquido negro como la tinta, porque le gusta comer libros viejos y periódicos y toda clase de papeles escritos” [p. 72]. La referencia a la escritura es muy clara y con ello se confirma que la cura para la problematización de la identidad se halla en las palabras de la narración.

restricción: la imposibilidad de que Marsé distribuyera indistintamente su experiencia en varios personajes. Ahora hay una coincidencia lógica entre los tres y podemos llegar a una primera conclusión: que Juan Marsé está triplicado en su novela y que cada personaje corresponde a una etapa temporal decisiva en su vida. Si bien en la historia todos comparten lazos sanguíneos, advertiremos cómo a cada uno, en relación con la biografía de Marsé, le atañe un padre distinto. Aquí encontramos una segunda restricción para descifrar esta triplicación exacta entre hijos y padres, pues sabemos que Marsé tuvo en su vida dos y no tres padres, a pesar de que en sus declaraciones afirme que sólo ha sido uno. Como estamos a punto de comprobar, esta manera indiferente de negar que le afectara el haber sido adoptado será revertida inconscientemente en su obra; su postura es tan falsa como la de su protagonista: “—La memoria de mi padre me la saluda. / Sin embargo, no es verdad. David respeta su memoria, aunque le gustaría no tener que pensar en él tan a menudo” (p. 73).

El primero en nacer, Juan, tiene por padre a Víctor Bartra, el eterno fugitivo contrario al régimen. Como ya se habrá podido anticipar, el señor Bartra remite al padre putativo del autor, Josep Marsé. Dentro de la novela hay un detalle más que nos ayuda a ratificarlo y es cuando David expresa irónicamente que su papá trabaja en la “intrépida brigada matarratas” para referirse al Servicio Municipal de Higiene, ya que “el padre adoptivo del escritor fue funcionario del Ayuntamiento durante la República. Su trabajo consistía en desinfectar y desratizar las salas de cine”.⁴⁹ Tanto para nuestro protagonista como para Juan Marsé, esto significó entradas libres a las funciones y mucho entretenimiento. Mas, sin duda, estamos ante una posible contradicción: si a cada hermano

⁴⁹ Kwang-Hee Kim, *op. cit.*, p. 138.

corresponde un padre diferente, cómo pueden Juan y David compartir al señor Bartra; o lo que es igual, si sólo David y Víctor tienen rasgos que los relacionan con el escritor, cómo es posible que Marsé se halle no sólo desdoblado, sino triplicado, ¿cuál es la relación faltante?

Para empezar, definamos la triplicación respectiva del ‘yo’ de Juan Marsé. Como aseguramos, Juan representa el pasado, el comienzo de toda una trayectoria artística familiar en potencia. Es el punto de partida determinante para el éxito de una vocación literaria (la de Víctor), pues si no hubiera muerto, tal vez el talento no se hubiera traspasado a los siguientes hermanos. Juan es, por tanto, el hijo muerto del matrimonio Marsé, cuyo fallecimiento desencadenó la adopción del otro Juan, el que pasaría a ocupar su lugar: Juan Marsé. En este sentido, podemos deducir cómo inconscientemente el autor sintió que al ser adoptado, él adoptaba a su vez un destino que era de otro y que ahora él debería cumplir: ser escritor.

Si está clara la primera correlación Juan-Víctor Bartra, entonces ¿cuál es el padre que le toca a David? De los tres, éste es quien sufre más la ausencia del papá, es la etapa de Juan Marsé con más conflictos emocionales. No es Víctor Bartra quien llena la figura paterna de este chico; lo señalamos antes, es el frío e insensible inspector Galván. Este hombre será siempre un enigma para David, quien no entiende que alguien pueda ser bueno y malo a la vez, fuera de posturas maniqueas, simplemente humano: no sabe nunca si su actitud “esconde la consabida amenaza o tal vez algún secreto deseo de ofrecer amistad y protección” (p. 143). Es un policía capaz de torturar y hasta de matar, pero también es un hombre que puede enamorarse y mostrar ternura ante una mujer, así como dolor por su

pérdida. Galván ama y protege a Rosa, por ella estaba dispuesto a encaminar la educación del muchacho, como cuando cree que le hará un bien al separarlo de Paulino; mas al morir la pelirroja, permanece “ajeno por completo a su desconsuelo” (p. 343) y desaparece abruptamente.

Esta figura del padre castrante, cuyo comportamiento es tan enigmático y que abandona a David en cuanto muere la mamá, es la de un padre que no se siente como tal sino más bien impuesto por el azar, como un padrastro que ama a la madre pero no al hijo: es Domingo Faneca. La misma mirada de Galván en su última aparición en la historia sería similar a la que hubiera podido guardar Juan Marsé de su padre biológico: sencillamente indescifrable.⁵⁰ Esto demuestra que Marsé no puede esclarecer todavía el porqué del abandono, no puede comprender el rechazo.

Antes de seguir avanzando, hay que detenernos un poco en esta circunstancia. Marsé no se explica esa conducta, pero seguramente intentó explicársela. Aquí es donde el travestismo que abordamos desde el principio cobra significado, ya que probablemente Marsé creyera en algún momento de su vida que, si hubiera sido niña, tal vez el papá no lo hubiera dado en adopción.⁵¹ De este modo, la doble dirección del acto travestista de la ficción se cumple: es una conexión de amor edípico hacia la madre y, al mismo tiempo, un

⁵⁰ “con una mirada que, al decir de David, jamás nadie habría sabido descifrar” [p. 337].

⁵¹ Se puede objetar que, junto con Juan Marsé, el padre abandonó por igual a su hermana Carmen, una niña de cinco años. Sin embargo, hay que recordar que estamos ante un análisis de lo que el autor plasma inconscientemente de sí en su obra y que no tiene por qué responder de manera exacta a la realidad. Por supuesto, no lo considera porque su inconsciente refleja su trauma personal, un conflicto individual del que proyecta su afectación y el modo en que exclusivamente él lo vivió. No hay que excluir, pues, la posibilidad de que haya considerado en una etapa temprana de su vida que el haber nacido niña pudo haber cambiado sus circunstancias, aunque la respuesta sea claramente “no”. El intento por explicar el abandono es sólo un recurso para aliviar el daño. Asimismo, no hay que perder de vista que el inspector es un hombre viudo y con una hija de la misma edad de David, Pilar, a la que también desampara (como Faneca a su hija Carmen) tras regresar al alcoholismo y perder el empleo después de la muerte de la pelirroja.

reclamo de amor al padre. En el fondo, el inconsciente del autor contradice el que las condiciones de su adopción estén superadas: él, como cualquier otro, necesitaba el amor de su padre biológico y su falta lo marcó para siempre.

Quizá Marsé, al igual que su protagonista, debido a la situación que le tocó vivir llegara a pensar que él era una suma de equívocos y confusión, por lo que resulta interesante citar parte de su “Autorretrato”—curiosamente, en tercera persona—: “No ha tenido mucho gusto en haberse conocido, habría preferido pasar de largo de sí mismo, pero acepta resignado el saludo hipócrita del espejo y la broma pesada de la vida: al nacer se equivocó de país, de continente, de época, de oficio y probablemente de sexo”.⁵² Percibimos entonces, en el disfraz travestista de David, la manifestación poética de un firme deseo de ser otro, de jugar imaginativamente con las posibilidades descartadas por la univocidad de la vida real.

Ahora que se revela el nexo semántico entre el travestismo de la historia y la experiencia del autor, podemos concluir con el último elemento de la triplicación. Resta Víctor Bartra, el narrador, cuyo vínculo con el escritor es más que claro. Ambos rescatan del olvido un pasado que no les tocó vivir, pero que conforma su identidad. Los dos compensan con nostalgia, a través de la escritura, el desconocimiento de la madre, puesto que el haber nacido de ella, el haber estado unidos durante los meses de la gestación, formaría un lazo inseparable y eterno aunque más tarde otra mujer asumiera su papel. Ciertamente, Marsé ha querido y admirado mucho a su mamá adoptiva, de la que evoca su fortaleza ante las calamidades de una época de adversidad y pobreza; sin embargo, sabe que

⁵² Juan Marsé, “Autorretrato”, en: Enrique Turpin, *art. cit.*, p. 304.

fue otra quien lo llevó en el vientre, otra la que vivió la esperanza de ver nacer y de cuidar al hijo que su cuerpo alimentó y protegió por meses. De acuerdo con esto, Marsé recobra por medio de Víctor el recuerdo imaginario de esa unión, que fue la única que pudo existir entre madre e hijo. La trascendencia de esta impresión se observa en que, a pesar de la triplicación del ‘yo’ y de los respectivos padres, a todos les corresponde una sola madre en la novela.⁵³

Ya habíamos apuntado que Víctor Bartra no es el padre biológico del Víctor-narrador, sino el piloto O’Flynn, quien obedece a una idealización de la figura paterna, el padre que todo chico como David quisiera tener.⁵⁴ Un hombre en apariencia heroico y valiente, que no le teme a nada ni a nadie, podría ser un buen protector que no abandonaría a su hijo ante ningún peligro u obstáculo. Por supuesto, el aviador nunca asume su papel de padre, pero no porque lo desdeñara, sino porque las circunstancias lo mantuvieron lejos sin saber siquiera que tenía un hijo con la mujer que amaba.

Esta idealización involuntaria que hace Marsé sobre la figura parental es una prueba más que corrobora el grado de afectación que todavía le provoca el haber sido dado en

⁵³ Esta relevancia de la figura materna destaca en la entrevista hecha al autor por Jordi Gracia y Marcos Maurel. Éste apunta: “Si Teresa es el deseo, la fantasía erótica de juventud, a tu obra le faltaba una madre, la Madre. Creo que ese hueco se ha llenado espléndidamente con la hermosa pelirroja Rosa Bartra”, y Marsé contesta: “Sí, sí. Hay mucha experiencia personal en esto, de la vida familiar, de mi propia madre”. [Jordi Gracia y Marcos Maurel, *art. cit.*, p. 50.] // En otro lado, el novelista confiesa: “[Montse] es mi personaje femenino preferido, junto con la Pelirroja de *Rabos de lagartija*. Y lo es por razones no estrictamente literarias, sino más bien vivenciales”. [Marsé, *apud* Celia Romea Castro, “Marsé y el cine, Marsé en el cine”, en: Celia Romea Castro, *op. cit.*, p. 213.]

⁵⁴ “Se trataba de desmitificar al personaje [del padre]. Lo que pasa es que al mismo tiempo me sale otro, que es el piloto de la RAF. Tiene que haber un héroe en la adolescencia, parece casi una fatalidad. Este personaje pertenece a mi mitología personal. A mí, de chaval, me gustaban mucho los pilotos, los aviones, sus ropas...” [*Ibidem*, p. 52.]

adopción.⁵⁵ Es una forma autocomplaciente de decir: “el hombre que me abandonó no era mi verdadero padre, sino otro hombre más valioso que él que no pudo hacerse cargo de su paternidad; el señor que se quedó con mi madre lo sabía, sabía que estaba embarazada de otro y aun así la aceptó porque la amaba a ella, mas no a mí, que no era su verdadero hijo, por eso me dejó”. Después de todo, es un camino viable para explicarse el abandono, muy reconfortante contra el dolor, ya que niega el daño: no lo rechazó su padre, no su verdadero padre, quien no habría sido capaz.

Es evidente que Marsé expresa en su trama toda una red de “sentimientos considerados en sus raíces más inconscientes”⁵⁶. En este momento, no podemos dejar de mencionar la sorprendente semejanza entre el complejo personal expuesto en la obra y el mito del nacimiento del héroe. En este mito, la aparición del héroe está rodeada de dificultades, entre ellas la de ser presagiado como una amenaza para su padre, quien prefiere deshacerse del hijo en cuanto nace. De las posibles modificaciones, la principal

consiste en el fraccionamiento de un personaje en varios. Así el padre puede ser fraccionado en tres personajes. Uno, el padre pobre, el que más se aproxima al padre real; el segundo, el padre noble o divino, representa al padre perfecto y omnisciente tal como existe en la imaginación de los niños, y al cual habrá que renunciar un día; por último, el «padre terrible» que amenaza y castiga al niño es personificado por el tirano perseguidor.⁵⁷

En efecto, se trata de la misma triplicación que dedujimos en la novela a partir de la referencia biográfica de Juan Marsé. ¿Cómo explicar ahora la coincidencia entre mito y experiencia? La respuesta es que definir las circunstancias del nacimiento establece la base

⁵⁵ Como en la novela familiar del neurótico, en esta fantasía sobre la libre sexualidad de la madre que niega los lazos sanguíneos con el padre, se oculta una dependencia inconsciente, una imposibilidad de desprenderse de esa misma figura a la que imaginariamente se rechaza.

⁵⁶ Son las palabras que emplea Baudouin para definir un complejo. *Op. cit.*, p. 12.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 37.

de una identidad; junto con la pregunta “¿quién soy?”, el sujeto inquiere “¿de dónde provengo?”.

Otro aspecto revelante del mito es que, debido a las circunstancias, el héroe suele tener dos madres, pues pierde a la original y es educado por una adoptiva. En la muerte de la madre biológica se representa la idea de un segundo nacimiento que elimina a la figura paterna, por lo que “podría definirse al héroe como «aquel que se engendra a sí mismo en el seno de su propia madre»”.⁵⁸ Volver a nacer significa una “victoria sobre el Edipo”, ya que “el héroe no se conforma con regresar al seno materno, sino que se libera de él nuevamente”.⁵⁹ Por el contrario, David aspira a la regresión total, se aferra al amor protector de la madre en un entorno que lo hace sentir desvalido. En el caso de su hermano, este segundo nacimiento —lo detallaremos en otro capítulo— es narrativo: Víctor se da a la luz de sí mismo en la recreación de la historia, que es la gestación de su identidad, gracias a la distancia temporal que le facilita la capacidad de regresar transformado, refugado. Si el deseo de prescindir del padre es el que propicia el renacimiento en el mito, la ausencia paterna será el origen del nacimiento narrativo de Víctor: “Lo que hará que ese piojo se convierta a su debido tiempo en un artista será precisamente la ausencia de papá: se pasará la vida imaginándolo” (p. 59).

La interpretación de *Rabos de lagartija* por medio de esta triplicación de etapas de la vida del autor con tres figuras paternas nos ayuda a entender la angustia que motiva las perversiones de los niños-adolescentes de la obra como el reflejo poético de un

⁵⁸ *Ibidem*, p. 39. En seguimiento de esto, cobran importancia las palabras que Marsé le dedica al personaje de Manolo, el Pijoaparte: “es hijo de la experiencia personal del autor y de cierto anhelo íntimo y tal vez inconfesado: el de haberme parecido un poco a él”, ya que es “hijo de sí mismo, porque niega su origen y lo reinventa”. [*Apud* Enrique Turpin, *art. cit.*, p. 249.]

⁵⁹ Baudouin, *op. cit.*, p. 40.

resentimiento vivo en el autor sobre el rechazo del padre que lo dio en adopción, que, en resumidas cuentas, lo excluyó de su vida. No se descarta la existencia de distintas causas, desde “quizá quería una niña”, “quizá no era mi verdadero padre”, hasta la incapacidad de comprender el enigma (personificado por Galván). De tal suerte, a pesar de la manera en que marcó su vida, Marsé no le niega la posibilidad de que tuviese una buena razón para hacerlo, pero una razón que no está al alcance de su entendimiento ni de su resignación.

El autor proyecta en su relato la irresolución emocional de esta experiencia prefigurativa que fragmenta su ‘yo’ hasta triplicarlo. No obstante, también configura su solución: el hecho mismo de narrar. En esta escala de nuestro recorrido, lo hemos visto, la confrontación de las distintas figuras paternas desemboca en la desmitificación del padre, que es una forma de redimir el pasado latente. Personajes y autor⁶⁰ podrán surgir como sujetos sólo en la refiguración del ‘yo’ narrado, un ‘yo’ dialéctico que transformará la fragmentación en unidad a través de una identidad narrativa. Ya lo adelantábamos desde un inicio: el arte en general, la narración específicamente, permite hacer una regresión en el tiempo para enfrentarse con los fantasmas del pasado y exorcizarlos, para quitarles lo temible con su manipulación narrativa. Entonces el caos que conforma el inconsciente y que resulta tan incómodo cobra sentido en una obra de arte. El artista le da un orden, lo somete, lo reflexiona, lo sublimiza y lo libera. Se libera.

⁶⁰ Y, según el marco teórico establecido, también el lector como una entidad que se apropia de experiencias ajenas durante la lectura para enriquecer su horizonte del mundo.

3.1 ESTRUCTURAS TEXTUALES: FRAGMENTACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN NARRATIVA

3.1.1 *El sentido de fragmentación*

La lectura de *Rabos de lagartija* nos transmite la visión de un mundo fragmentado. Manifiestamente, el lector se encuentra ante un espacio en ruinas en un ambiente de posguerra definido por la división política entre vencidos y vencedores. De ahí surgen las familias escindidas, los cuerpos cercenados, una casa realquilada con doble entrada en un callejón similar a un brazo desgajado de la ciudad; un barranco que resguarda entre sus desechos muñecas decapitadas, discos rotos, rabos de lagartija. En conjunto, todos estos elementos delatan las terribles consecuencias de la Guerra Civil.

Sin embargo, es preciso diferenciar los conceptos de división y fragmentación: uno consta de partes bien definidas y otro se conforma de piezas irregulares en desorden.¹ Se podría decir que la idea de división pertenece a un nivel superficial dentro de la acción de la historia, mientras que la fragmentación se crea como una representación del sentido. ¿Pero

¹ Desde la perspectiva de Myrna Solotorevsky, diríamos que la división caracteriza a las partes de una totalidad, y que la fragmentación se define por la ausencia de centro, de un punto fijo que le otorgue simetría. [M. Solotorevsky, “Estética de la totalidad y estética de la fragmentación”. *Hispanamérica*. Vol. 25, núm. 75 (1996), pp. 17-35.]

cómo se produce esta sensación de lo segmentado y de qué manera contribuye a la interpretación de la obra? Como quedó asentado en nuestros lineamientos teóricos, algunas nociones de la propuesta de W. Iser en *El acto de leer: teoría del efecto estético* serán pertinentes para responder estas preguntas concernientes a la configuración del texto. Ése es el panorama que servirá como una guía para entender la participación del lector en la creación del sentido de fragmentación en *Rabos de lagartija* a partir de las estructuras textuales.

Al tratarse de una narración no lineal, la dispersión de los hechos pretende complicar la constitución del sentido como un medio de introducir al lector en la dinámica de su reconstrucción. Este proceso cobra mayor relevancia porque la novela lo tematiza: la actividad que el lector desempeña es paralela a la de un protagonista que intenta reordenar el pasado de su familia, y a la del propio narrador, que debe reconstruir los acontecimientos que cuenta. En la medida en que el lector distingue estos niveles y los refiere a su propia actividad representadora, puede reflexionar mejor sobre ésta y, por consiguiente, sobre la relación de su propia experiencia con la del texto, que, en este caso, será una experiencia primordialmente temporal.

3.1.2 La fragmentación del texto como impulso de sentido

Las constantes rupturas, vacíos y negaciones se convierten en estrategias de la obra para implicar al lector en la historia y transmitirle la idea de segmentación que lo inducirá a una necesidad de reconstrucción. Todo el tiempo, el lector va a ser conducido por la perspectiva de un narrador-personaje que focalizará alternativamente las perspectivas que corresponden

a sus propios personajes, pues el relato es su recreación ficcional de un pasado no vivido. Estamos, pues, ante una focalización múltiple y variada (en grado cero, externa e interna), en tanto que el poder de la imaginación le da todas las ventajas de un narrador omnisciente capaz de introducirse en las mentes figurales que elige, porque él mismo se impone las restricciones propias a un narrador personaje cuando enfoca su yo-narrado.²

En una primera instancia, dada la verosimilitud con que representa su historia, el lector podría llegar a creer que está ante un narrador testimonial que cuenta los hechos al mismo tiempo que los vive o los imagina en su condición de feto por nacer.³ Esta confusión intencional entre un narrador que sólo cuenta lo que sucede a su alrededor y uno que imagina lo que nunca vivió se explicaría por dos razones. Una de ellas es que el texto inicia en medio de un diálogo con tiempo en escena, por lo que introduce al lector en un mundo

² Por ejemplo, David es el personaje en el que más se enfoca, del que más sabe, y se adentra a ratos en su mente, pero a veces sólo supone las razones de sus actos y en otras prefiere no tocar el tema: “No deseo extenderme aquí sobre este asunto [el travestismo de David], no sabría, sólo dispongo de rumores –si mi hermano me oyera me mataría– y en esos rumores me baso [...] prefiero callarme lo que pienso”. [p. 226]

³ Resulta muy interesante que este efecto de un narrador intrauterino con mucha imaginación (cuando en realidad es un narrador que se imagina como un feto con mucha imaginación) esté tan perfectamente construido por el autor, tan bien transmitida la plenitud de esa sensación al lector, que incluso reconocidos especialistas en Juan Marsé, como Samuel Amell, hayan caído en la confusión, la cual ha sido tan generalizada que otros críticos se han visto en la necesidad de aclararla. Así lo hace Marco Kunz en su artículo “¿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: Nausícaä, 2002, pp. 99-116.] // Algunos de los críticos que mantienen el efecto de una primera lectura son el ya aludido Amell: “una voz narrativa original, la de un narrador nonato, que aún se encuentra en el útero de su madre”. [Samuel Amell, “Elementos constitutivos de la narrativa de Juan Marsé”, en: Celia Romea Castro (coord.), *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Barcelona: Horsori, 2005, p. 42.] // Rosemary Clark: “The jagged narrative is mediated through the dreams and imaginings of an unborn, and once born incapacitated ‘gusano’”. [*Catholic Iconography in the Novels of Juan Marsé*. Woodbridge: Tamesis, 2003, p. 11.] // Celia Romea Castro: “Narrada por un feto de cuatro meses de gestación en el momento del inicio de la novela [...] no nato pero actor en la historia desde el vientre de su madre”. [“El cine en la vida cotidiana de los personajes marsianos”, en Celia Romea Castro, *op. cit.*, p. 203.] // Santos Alonso: “Víctor cuenta la historia desde el vientre de su madre, con la información de su propio testimonio o con la de su hermano David, que dialoga con él a través de la piel de su madre”. [*La novela española en el fin de siglo. 1975-2001*. Madrid: Marenostrum, 2003, p. 195.] // Al respecto, Marsé ha comentado que *Rabos de lagartija* “está contada desde un narrador de cinco meses encerrado en el útero materno, entonces hay que ir engañando al lector para que se lo crea. La literatura es un asunto de trampas y mentiras, y yo con tal de llevar al lector hasta la última página soy capaz de todas las añagazas”. [“Juan Marsé”, s/a, en: www.elmundo.es/magazine/m47/textos/marse1.html (nov. 2008)] El subrayado es mío: nótese la diferencia entre la preposición “desde” y “por”.

de ficción ya configurado y en acción, que se puede experimentar tal cual sin presentación o descripción previa de las circunstancias, es decir, sin tener que estar consciente de su origen. Estos antecedentes, necesarios para entender en su totalidad el relato, aparecerán sólo de manera intercalada a lo largo de la narración.

La segunda causa es de carácter temporal, ya que este mundo completo y en acción se ofrece en presente. El efecto de presentificación, al cual se incorpora el narrador que se desliza en el tiempo al dialogar con su protagonista, hace pensar al lector que se trata de un feto omnividente con conciencia de lo que pasa en ese momento tanto al exterior del seno materno —estando o no presente en los sucesos—, como al interior de los demás personajes. No obstante, ya se ha dicho que esta versión sólo puede sostenerse en un primer acercamiento al texto como producto de la confusión que propician los hiatos constantes del diálogo inicial con las interrupciones del narrador con perspectiva fetal. Conforme con Iser, ya “en la segunda lectura se tematiza el proceso del lector desde la perspectiva del horizonte de sentido” y es así como se abre “el particular carácter artístico del texto”.⁴

El siguiente episodio aporta una de las rupturas que serán más importantes para dar con el sentido global del texto. En la secuencia anterior, el narrador parecía hablar con su hermano desde el vientre de la madre; en la próxima, de pronto es un chico que toma leche y es arropado por la prima Lucía, un personaje que se volverá a mencionar hasta el último capítulo. Esta fractura espacio-temporal sólo puede superarse en la medida en que se relaciona con las otras figuras, no únicamente las que le anteceden y las que le continúan enseguida, sino con todas las que componen el texto.

Mediante la estructura tema-horizonte, el lector suma las perspectivas en tensión para

⁴ Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. de J. A. Gimbernant y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987, p. 238.

elaborar un marco común, es decir, el contexto de relaciones del que surgirá una representación coherente que pueda subsanar esta ruptura o espacio vacío. En este punto, el narrador, un muchacho que escucha voces sin sentido, palabras deformadas, inconexas, es el tema que se visualiza; como trasfondo y horizonte, tenemos la secuencia anterior en la que se nos presentaba como un feto charlando con su hermano. Ambas secuencias, aparentemente desvinculadas, se comunican a través de una ventana, como si fuera un pasadizo entre dos situaciones en las que participa el mismo narrador-personaje, conducido por las voces del pasado:

—Estamos muy cansados —dice David recostándose junto al perro y besándole el hocico—. Hemos caminado mucho, hasta casi reventar. ¿Podemos *cerrar la ventana*, a ver si dormimos un rato sobre la manta? ¿Podemos..?

Hace apenas un minuto todavía flotaba enroscado en el vientre materno, pero ya mis ojos, desde esa tiniebla esponjosa, presentían la luz del mundo y sus reiterados espejismos: lo que veo y lo que no veo son ya la misma cosa. *Ahora*, alguien *ha cerrado ventanas y celosías una vez más*, la prima Lucía me ha traído el vaso de leche y la medicina y me ha arropado, y los recuerdos se balancean sobre el abismo tanteando algún asidero, una voz que me guíe de nuevo. Todo se halla en penumbra en la memoria que guardo de aquella casa, y todo me habla de sentimientos quebrantados y de emociones sofocadas, de un tiempo en que los silencios en torno a la mesa ocultaban graves trastornos de familia, oscuros sucesos, amarguras del corazón. No hay palabras, pero se oyen voces.

¡Zapastra!

¡Casumlolla!

¡Trinxeraire!

¡Lucía, cázame guerripa!

¡Nombre y apellidos!

¡Víctor Bartra Lángara! ¡Diligencias!

¡Achtung! (pp. 15-16. Las cursivas son mías)

¿Cuál es la relación entre las secuencias y qué significan las palabras fragmentadas, las voces? Sólo el segmento posterior, que vuelve a tematizar la primera perspectiva, contribuye a percibir el carácter imaginario de la historia: “La casa que *nunca* habité es más real y tangible que este mordisqueado lápiz mío que traza garabatos sobre el papel” (p. 16,

la cursiva es mía).

Esto implica dos referencias temporales: cuando el narrador aún no nacía y cuando tiene ya algunos años. Como observamos, accede al pasado gracias a una memoria ficticia que recrea los acontecimientos que, lejos de vivir, ni siquiera atestiguó; en la historia narrada de ese pasado, esta pequeña alusión a su presente de narrador se comporta como una prolepsis. A pesar de que esta circunstancia es clara si esforzamos nuestra atención, no será sino hasta el capítulo final que podrá cerrarse correctamente esta figura de sentido para deducir que los garabatos citados son mucho más que meros dibujos infantiles: son ensayos de letras, de las palabras fragmentarias que conforman la enunciación de un narrador-escritor y que componen la historia que el lector tiene ante sí. Solamente hasta el desenlace del texto se tiene plena capacidad para relacionar esas palabras misteriosas con los garabatos mencionados de manera tan secundaria, al enterarse de que el narrador nació con deficiencia motriz y que intenta rescatar la memoria de su familia por escrito. De hecho, las palabras con las que concluye la novela vuelven a comunicarnos con la misma imagen de las ventanas, que ahora se abren a la interpretación del lector:

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 vendrá 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: alcázame *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 hacerme entender.

FIN⁵ (p. 354)

⁵ En esta secuencia creada por la referencia a las ventanas, Kim observa una estructura circular un tanto arbitraria, en la cual no habría un significado particular: “pese a que la novela empieza realmente en la pág. 9 [...] no sería del todo inapropiado considerar que la novela se abre en la pág. 16, ya que en ésta se registra el inicio de la construcción narrativa circular”; “las dos escenas de *Rabos...* no encierran ningún sentido metafórico ni tampoco están colocadas con el fin de resaltar e imprimir con eficacia las ideas básicas de la obra. En cualquier caso, se trata de un modo muy cinematográfico de abrir y cerrar el relato”. [Kwang-Hee Kim, *El cine y la novelística de Juan Marsé*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006, p. 280.] Debería estar de más recordar que no se puede omitir el episodio inicial con el cual un autor decide abrir su obra, sobre todo porque, como hemos comentado, siempre tiene una intención y un significado particular. Respecto de la

Cuando el narrador con apariencia de feto se convierte a la vista del lector en el escritor de la trama, se evidencia la sutil red metatextual originada por la reflexibilidad del texto que, en su doble discurso, cuenta la historia a la vez que señala su estado ficticio. Entonces, “el texto se hace consciente de sí mismo: reconociéndose como ficción, expone los instrumentos usados para su construcción”.⁶ De tal manera, Víctor narra las aventuras de su hermano al mismo tiempo que comenta su condición de escritor, así como sus criterios fictivos. Al igual que en otras novelas de Marsé, si bien de forma más velada, “el cuento gira alrededor de un acto de contar”,⁷ de una escritura cifrada que reconstruye imaginativamente las huellas del pasado. Por contraparte, su lectura no puede menos que consistir en la reconstrucción interpretativa de las huellas del texto.

Las palabras y frases deformadas del fragmento previamente citado, que a lo largo de la obra adquirirán su verdadero sentido,⁸ representan la función de la estructura general

carencia de sentido en la estructura, Kim no coincide con su presupuesto teórico de que toda técnica filmica llevada a la literatura presenta “significaciones particulares”. Por el contrario, el presente análisis pretende demostrar que este tipo de configuración no sólo es la base con la que se construye el sentido de un mundo fragmentado, sino también la necesidad de su reconstrucción en el desciframiento del pasado.

⁶ Marla J. Williams, *La poética de Juan Marsé*. Madrid: Pliegos, 2006, p. 133. (Pliegos de ensayo, 196) La reflexibilidad metatextual incluye menciones inter e intratextuales cuyo estudio no nos ocupa ahora, pero que son un recurso fundamental en la poética marsiana. En *Rabos de lagartija* encontramos intertextos literarios (*Guerra y paz*, *Tristram Shandy*, “The Rose”) y cinematográficos (*El ladrón de Bagdad*, *El Hombre Lobo*), que son tan importantes como los intratextos (las abundantes referencias a otras obras del autor: *Si te dicen que caí*, “Historia de detectives”, *La muchacha de las bragas de oro*, *Ronda del Guinardó*) para reforzar la caracterización de los personajes.

⁷ *Idem*.

⁸ “Zapastra” es la contraseña que David exige a la niña de la bici que se niega a ayudarlo en su plan y se remite a la p. 292; “casumlolla”, “trinxeraire” y “cázame guerripa” son las palabras deformadas por el personaje narrador, de las cuales sólo aparece la tercera (“alcázame *Guerra y paz*”) en la última página, la 354; “Nombre y apellidos” se refiere al interrogatorio de Víctor Bartra, cuyo expediente se presenta en la p. 176, pero también alude a la investigación de Galván entre los vecinos, p. 27, y a la frase que se le escapa por distracción al subinspector que cometerá la vejación sexual contra David-Amanda, p. 325; finalmente, “Achtung” es la expresión de los alemanes que capturan al piloto de la RAF y sale hasta la p. 71, donde se introduce su historia. // Para Rosemary Clark, este pasaje ejemplifica la suma de lenguajes que hay a lo largo de la novela para fusionarse y crear un lenguaje de libertad: “In *Rabos de lagartija*, languages flash and twist throughout the next like lizard’s tails”; catalán, alemán, francés e inglés “fused together, they emphasise rich diversity in expletives, clichés and the apparently meaningless babble of the inarticulate”. Por ello, la frase final significaría que “the narrator continues to struggle to forge languages of freedom that will find hearers”. [Rosemary Clark, *op. cit.*, pp. 147 y 148.]

del texto: secuencias interrumpidas y figuras que surgen sin poderse completar de inmediato. La labor del lector es avanzar para encontrar en su recorrido nuevos elementos con que aumentar la complejidad de las relaciones que produce de acuerdo con una dialéctica entre protensión y retensión, ya que las figuras que nacen de dichas relaciones se exponen a modificaciones retroactivas. Con esta mecánica, lo fragmentario se vuelve un impulso de la comunicación del lector con el texto. Como observa Rosemary Clark, tal estructura de rompecabezas tiene la intención lúdica de confundir al lector, retarlo y provocar su compromiso en el juego: “His fragmented telling of episodes in the lives of others involves the reader in a challenging game of hide-and-seek”.⁹ En cierto modo, se puede decir que tal proceso equivaldría a descifrar y hacer entendibles las palabras enigmáticas que aparecen en dicho episodio del primer capítulo.

Por todo lo anterior, éste es un ejemplo capital que demuestra la importancia que tiene en la constitución del sentido la estructura tema-horizonte a largo plazo. Las figuras de acción y de sentido se cierran completamente con el final porque están sujetas a un cambio y enriquecimiento constantes; la división de episodios sin relación inmediata crea

⁹ *Ibidem*, p. 11. // Kim señala que esta compleja configuración narrativa se debe a la influencia del cine en la obra de Marsé. La estrategia literaria que Iser denomina como punto de visión móvil a partir del análisis de la novela inglesa del siglo XVII, para Kim es el traspaso a la escritura de la técnica del montaje cinematográfico, exclusivo en la literatura del siglo XX. La autora reconoce la equivalencia entre cierto tipo de construcción narrativa previa y la realización de cortes y empalmes secos en el cine, pero su justificación para considerar exclusiva la base fílmica de la estructuración de las novelas de Marsé no parece satisfactoria: “resulta poco significativo el mero hecho de constatar en las obras literarias una construcción narrativa equivalente a la sintaxis cinematográfica conocida como *montaje*. [...] cuando un escritor intenta reproducir en sus libros los *efectos* que tales procedimientos fílmicos conllevan, se produce inexorablemente algo más que una mera configuración estructural”; “cuando Marsé organiza sus episodios mediante *cortes* y *empalmes secos*, tiene motivos para hacerlo; esto es, en ocasiones abandona una escena para centrarse en otra —con conexiones inmediatas o no— con el fin de postergar a la manera fílmica la información que su lector precisa. Consigue con ello aumentar de forma sorprendente la intriga o la tensión dramática”. [Kwang-Him Kim, *op. cit.*, pp. 271-272.] Por principio, la configuración que elige un escritor para narrar su historia difícilmente carece de significación para ser “una mera configuración estructural”. Asimismo, las significaciones particulares que Kim asigna al montaje (tensión y suspenso) son exactamente las mismas que ha producido mucho antes la literatura por medio de la estructura tema-horizonte que define Iser. Por tanto, aunque es indudable la influencia del cine en la obra de Marsé, hemos preferido apegarnos al análisis de la configuración a través de teoría propiamente literaria.

vacíos que generan expectativas, las cuales no se verán cumplidas o serán contradichas hasta segmentos muy posteriores, que al mismo tiempo que las aclaren, causarán otras a su vez.

Un nuevo hiato entre perspectivas acaece en la confusión gradual de las voces discursivas del narrador y de su hermano, así como de las personas recreadas en las ensoñaciones de éste. Incluso en un pasaje se enfatiza la imposibilidad de distinguirlas; la ausencia tipográfica del signo de interrogación de apertura indica que son preguntas abiertas cuya procedencia se desconoce:

Hay caras que, si no las quieres olvidar, conviene mirarlas con mal ojo –responde quién y dónde? La voz de humo de nuestro padre en el barranco? La voz de la abuela Tecla aconsejando a mamá desde su lecho de muerte? La voz de rana de Chester Morris o de Paul Muni en la penumbra del Delicias? La del propio David previniendo males mayores? (p. 114)

Este fenómeno sucede especialmente entre la voz del narrador-personaje y la de su hermano,¹⁰ con quien dialoga en dos niveles: el primero enfoca su yo-narrado de Víctor en gestación y se convierte en una más de las voces imaginarias con las que David charla; el segundo enfoca su yo-narrado de Víctor-niño, evocando las pláticas de David en las que le contaba sus aventuras.¹¹ Asimismo, del discurso del “yo” que apela a un “tú” pasa repentinamente a la distancia descriptiva de la tercera persona “él” y viceversa.¹² Existe una

¹⁰ Otro buen ejemplo de esta mezcla de voces discursivas está en el episodio en que Paulino le dice a David cómo le disparó al tío que lo violaba. El propio Paulino cuenta su historia como parte de su diálogo, pero a ratos la asume el narrador y luego vuelve a ceder la voz al personaje. Éste, a su vez, cuenta su historia al amigo, pero de pronto, en lugar de las preguntas curiosas de David, encontramos las del interrogatorio de la policía. [pp. 276-277]

¹¹ Podemos dividirlos en diálogos intradieгéticos, entre personajes dentro del mundo narrado (“Otra vez hablando solo con la pelirroja al lado. ¡Pelma eres, amado primogénito! / Está delicada de salud por tu culpa. Le chupas la sangre, mamón. / Y tú la asustas parlotando como si estuvieras chiflado. / ¿Cuándo vas a salir de tu escondrijo, piojo de mierda?”. [p. 86]; y en diálogos extradieгéticos, que se sugieren en la historia, pero no se incluyen directamente en la narración. En dado caso, éstos tendrían que considerarse como monólogos, ya que son las conversaciones de un David adulto con su hermano incapacitado para hablar.

¹² “lo que seguramente oye [David] ese mediodía con sol y rachas de lluvia intermitentes son los golpes de la aldaba, y es lógico porque la visita llega esta vez en horas de restricción de la luz, y sin corriente ya me dirás cómo iba a sonar el timbre. En cualquier caso, tú de ningún modo podías oírlo, porque no estabas

imbricación entre los diálogos reales, los diálogos ficticios que en realidad son monólogos, la narración directa en primera y tercera persona, y el estilo indirecto libre:

ninguna frontera separa ya el discurso del narrador del del personaje; al menos esta combinación maravillosa de la psiconarración y del monólogo narrado realiza la más completa integración en el tejido de la narración de los pensamientos y de las palabras de otro: el discurso del narrador se hace cargo del de el personaje prestándole su voz, mientras que el narrador se pliega al tono del personaje.¹³

Semejante mezcla de voces también destaca en un episodio compuesto por perspectivas dislocadas. El punto de unión sólo se manifiesta al considerar su conjunto y el tipo de discurso, por lo que el lector asocia y se da cuenta de que detrás de los hiatos subyace un interrogatorio sobre la familia Bartra. Las voces que hablan, pues, son las de las vecinas que responden de modo distinto a las mismas preguntas no presentes en el texto; sus respuestas están fragmentadas y las perspectivas no se hallan delimitadas totalmente: el enunciado de una voz no concluye en la misma línea, sino que queda pendiente hasta la subsiguiente, yuxtaponiéndosele otra voz:

Una prima de ésta, la Emilia, está en la cárcel por dedicarse a la compra de objetos de procedencia dudosa. ¡Con que ya ve usted!
¿El marido de la señora Bartra? Un tarambana.
Cuando lo buscan...
Un sinvergüenza. Un malparido.
¡Ep, no fotis, tú, sin insultar!
... *por algo será.* (p. 25. Las cursivas son mías)

La estructura de este fragmento es representativa de la de toda la novela porque consiste en una alternancia de perspectivas que deben relacionarse entre sí para poder obtener al final una totalidad de sentido.¹⁴ Hacia una orientación similar nos lleva la imagen de desorden de

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”. [pp. 18-19. Las cursivas son mías.]

¹³ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. 3ª ed. Trad. de Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2001, p. 517.

¹⁴ Sobre este episodio, Marsé declara: “Uno de los capítulos que más me gusta de *Rabos de lagartija* es ése que está construido sólo a base de voces de vecinas que hablan de su vida. Esas cosas que no tienen que ver forzosamente con cosas hermosas, pero sí lo son, o pueden llegar a serlo”. [Jordi Gracia y Marcos Maurel, “Conversación con Juan Marsé”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 628 (oct. 2002), p. 55.]

los productos de la alacena, cuyo contenido no coincide con los envases. Sin embargo, la alteración del orden común intensifica su sentido, resaltando el valor de las cosas en época de escasez:

la pobreza tiene mil caras y se manifiesta de mil maneras, también significa eso, acuérdate: que a pesar de la limpieza y el orden que ella impone a su alrededor con la mayor presteza y energía, las cosas nunca parecen estar en su sitio, andan siempre por allí ocupando con una porfía insidiosa el lugar que un día correspondió a otras. Y sin embargo, en medio de su aparente extravío, así dispuestos en su mundo de precarias apariencias, ninguno de esos objetos ha sido despojado de su identidad, al contrario, parecen más próximos y necesarios y su trato más cordial [...]. (p. 176)¹⁵

De igual forma, el desorden o ruptura del texto intensifica su sentido de fragmentación.

El cambio de perspectiva no siempre equivale al cambio de segmento. A veces, uno mismo comprende varias perspectivas; en otras, hay segmentos continuos que pertenecen a una sola pero fragmentada temporalmente, por lo que son notables las interrupciones secuenciales en analepsis y breves alusiones al futuro que en su mayoría son más bien esbozos que prolepsis. En especial, éstos le otorgan un tono trágico, de destino infalible a la novela, ya que como el narrador-personaje domina el manejo del tiempo, este ir y venir, se permite anticipar la conclusión de sucesos importantes para el devenir de la trama, como el tiro que socavará la vida de Chispa y que desatará la tragedia, o la corta vida de David. (pp. 168 y 207, respectivamente).

Otro factor de vacíos y de impulso constitutivo son las ensoñaciones del protagonista, David Bartra. Funcionan como segmentos superpuestos al hilo narrativo, que al mismo tiempo que lo desvían, lo complementan y posibilitan el cierre momentáneo de

¹⁵ El autor tiene presente de manera particular este fragmento: “Hablo entonces de que en la cocina, y en toda la casa, un síntoma de la pobreza era que las cosas no ocupaban el sitio que les correspondían. Eso lo recuerdo porque ha sido una experiencia personal, porque vivimos bastantes años realquilados (compartes cocina y cuarto de baño con otra familia). Por ejemplo, el azúcar no estaba en un azucarero, sino en una lata de galletas. Al leer este pasaje quedé muy contento y pensé: esto es un recuerdo personal, esto es auténtico, es una experiencia de la pobreza que no había leído en ninguna parte. Es mi aportación personal a la experiencia de la pobreza”. [*Ibidem*, p. 50.]

las figuras representadas. Reconstruyen y remiten imaginativamente a un pasado que yace oculto, en estado de negación para el resto de los personajes, del que sólo se tienen indicios y que se recrea a partir de éstos en una memoria ficticia. Estos relatos en pretérito tienen un papel analéptico que bien podría asumir el narrador, pero prefiere delegarles la voz para crear un efecto polifónico. De este modo imaginario, el pasado corre paralelo al presente de la historia narrativa como un trasfondo que la intensifica; la remisión a los hechos de la guerra y sus atrocidades sirven para explicar las consecuencias de la posguerra: una ciudad en ruinas y miseria, pero también la existencia de personas fatalmente escindidas por el dolor de la pérdida.

3.1.3 La fragmentación interior: Los personajes

Además de los espacios vacíos que se forman por la ausencia de relación explícita entre las perspectivas y los segmentos, que obedecen al esquema de tema-horizonte, otra de las principales estrategias comunicativas de *Rabos de lagartija*, sobre todo para la construcción de personajes, son las negaciones. Marsé suele concebir caracteres complejos, contradictorios en su humanidad, pero quizá ninguno sea tan ambiguo como lo es el inspector Galván, que es en sí una negación aparentemente indescifrable: “Tan cerca de uno y tan lejos, tan encima y envolvente con su mirada de agua y al mismo tiempo tan ajeno y distante que no sabes nunca si su actitud esconde la consabida amenaza o tal vez algún secreto deseo de ofrecer amistad y protección” (p. 143). El texto enfrenta dos perspectivas opuestas y excluyentes sobre él: por un lado, está la actitud de los hechos que se nos narran directamente, la amabilidad y la pasividad de un policía atípico por sus buenos tratos, capaz

de resguardar un sentimiento tan vulnerable como el amor; por el contrario, están las acciones de crueldad e indiferencia por el sufrimiento ajeno que cuentan indirectamente sobre él otros personajes, como el asesinato y la tortura. ¿Por qué un hombre autoritario y de sangre fría habría de enamorarse de una mujer desprotegida y embarazada?, ¿simplemente por lástima, para protegerla y reafirmar su poder, para arrebatárselo al hombre que persigue lo único que le queda? Las perspectivas se niegan mutuamente y callan sus motivos.

La manera en que es valorado por Rosa y David corrobora su condición abiertamente contradictoria. En la pelirroja, el recelo con que habitualmente es visto un inspector de policía se va convirtiendo de forma gradual en consideración y respeto, incluso en cariño. En cambio, el hijo agudiza su desconfianza hasta transformarla en un odio vengativo que ocasionará la destrucción del único afecto que tenía en común con Galván y que determina su oposición irreconciliable: Rosa. Ante semejante impedimento para constituir fácilmente una figura, el lector no puede menos que sentir el impulso de superar la contradicción para representarse una imagen del inspector Galván que incluya ambas perspectivas: “es obvio que si el escritor expone continuamente dos características totalmente opuestas del personaje de Galván es porque a través de ellas quiere explicar que nadie es perfecto”.¹⁶

Sin embargo, Iser nos previene de resolver un caso tal con el mero equilibrio de los elementos: “hay que ligar los polos que mutuamente se niegan, de manera que de ello se deduzca un sentido. Este sentido no será idéntico con ninguno de ambos polos, sino que de su transformación hará su contenido” (p.326). Esto significa que una representación del

¹⁶ Kwang-Hee Kim, *op. cit.*, p. 148.

personaje que vea en él sólo un espejo de la conducta humana, contradictoria en sí misma, oscilando entre el bien y el mal, sería una reducción simplista. Sin duda, el texto indica la complejidad del alma humana, pero la negación sugiere todavía más.¹⁷ Menos apropiado aún sería adoptar el juicio de la perspectiva parcial de uno de los personajes, como la positiva de Rosa o la negativa del protagonista.¹⁸ El mismo narrador se muestra imparcial en su contrariedad al respecto, pues en un inicio critica la postura extremista de su hermano y hacia el final parece adoptarla cuando dice que David finalmente había logrado delatar al inspector “como lo que realmente es, un hipócrita embustero y un matón de la bofia”, simbolizado en su mente por el Dupont que juzga falso como su actitud. Por supuesto, tanta dificultad en la caracterización no puede solucionarse de forma tan sencilla.

Relacionando las perspectivas opuestas con los demás elementos del texto que remiten a Galván, se puede decir que lo que la negación manifiesta es la fragmentación interior del personaje. Su indiferencia al dolor ajeno no es una tendencia natural de todo hombre hacia la maldad, sino el efecto de anestesia o insensibilidad producido por un dolor que ha sido tan intenso que se ha dejado de sentir. Detrás de su ambigüedad trasluce un pasado muy doloroso que se percibe en los vacíos que provocan ciertas referencias veladas, mínimas y esporádicas sobre su vida personal. Éstas insinúan que, además de perder a su padre y a su hermano durante la guerra, cambió de oficio por necesidad y, lo más importante, que quedó viudo por alguna razón que todavía lo aflige o le causa alguna

¹⁷ “en el eje paradigmático de la lectura la negación produce un espacio vacío dinámico. Como validez tachada, marca un espacio vacío en la norma seleccionada; como tema callado de la supresión, marca la necesidad de desarrollar una actitud determinada, que permita al lector descubrir lo callado en la negación”. [Iser, *op. cit.*, p. 322.]

¹⁸ En este sentido, Fernando Valls pertenecería al bando de David al considerar al inspector como “un policía bien parecido, quien se muestra solícito y los ayuda, aunque al fin y a la postre representa el régimen opresor, pues sólo les muestra su mejor cara”. [Fernando Valls, “Noticias de Juan Marsé y *Ronda del Guinardó*”, en: Juan Marsé, *Ronda del Guinardó*. Barcelona: Crítica, 2005, p. 30.] Afortunadamente, al lector sí se le enseñan varias caras de un solo personaje, y a partir de ellas tiene el deber de delinear las que quedan ocultas.

culpabilidad: “Es que mi mujer era de Algeciras –añade, y una sombra pasa por sus ojos–.” (p. 47). Si ha tenido que aprender a ser indolente ante la propia desgracia, es lógico que también lo sea ante la extraña.

Se enamora de la señora Bartra como un último intento de subsanar esa herida tan profunda y oculta, como una nueva posibilidad de abrirse a la vida y a lo positivo que representan las ganas de vivirla: “los ojos de este hombre buscarán secretamente durante unos segundos, me gusta pensarlo, algo que su corazón perdió en algún momento de su vida” (p. 170). Los motivos de este amor extraño también se deducen del plano simbólico del texto. La descripción del inspector recuerda la de una lagartija: tendencia a la inmovilidad, mirada inexpresiva, la punta de su lengua asoma entre los labios “como si buscara o eliminara restos de algún sabor” persistente, y sus manos exudan una sustancia viscosa parecida al agüilla de las lagartijas. En cuanto a la pelirroja, su gestación sugiere la posibilidad de sumergirse en las aguas renovadoras del líquido amniótico, además de que su cabellera ígnea y solar bien podría compartir las propiedades purificadoras del fuego. Si relacionamos que el inspector la persigue como las lagartijas al sol, entonces entenderemos que en su amor busca expiar una culpa o un pasado hiriente, que en ella encuentra una nueva oportunidad para ser feliz. En consecuencia, habría que decir que la negación de la caracterización de Galván se trasciende en el descubrimiento del pasado de un hombre que conoció los extremos de un dolor tan grande —seguramente relacionado con la pérdida de su mujer— que lo volvió impasible, y que está debatiéndose ante su última y fallida esperanza.¹⁹

¹⁹ Estas ideas se pueden sustentar con la intertextualidad de *Guerra y paz*, de Tolstoi. Existe un lazo muy cercano entre Galván y el príncipe Andrey, un hombre displicente al que le seguirá toda su vida la culpa de haber sido demasiado duro con su esposa, a la que abandonó en casa de su padre por hacer carrera militar y la cual muere en su primer parto. Decepcionado de sí mismo e indiferente ante la vida, encuentra una

Por ello, es muy significativo que el oficio que ejerza Rosa sea el de costurera, pues: “Hace milagros con la ropa vieja y una aguja” (p. 25), como podría hacerlo para zurcir los fragmentos de un corazón. Ella misma, quien en su embarazo encarna la esperanza de la vida, la fuerza emocional para sobrevivir a pesar de las adversidades y proteger a sus seres queridos, toma parte de los estragos que el sufrimiento ocasionado por la guerra dejó en el inspector: “¿Todavía no has entendido que mamá ha vivido tantas desgracias, ha sufrido tanto y ha visto cosas tan espantosas por culpa de la guerra, que ya nada puede afectarla? ¿Que por dentro ya no siente nada?” (p. 42). La costumbre de ver tantas muertes, tanto dolor, de sentir tanto miedo, termina insensibilizando a este personaje que, sin saberlo, vive junto con el hombre que la visita “la ilusión engañosa, hoy lo sé, de futuro, cuando ya no queda futuro para ninguno de los dos y persiste en torno el desgaste de los afectos” (p. 217). Por si fuera poco, la personalidad de la pelirroja también se erige sobre la contradicción de “el milagro de su indefensión y su fortaleza” (p. 336), de la que resultará una heroicidad de lo cotidiano: la de mantenerse firme en la desgracia y salir adelante por la fuerza del amor.

La personalidad del protagonista no es menos ambigua que la de su contrincante. Al igual que Galván, está construido a partir de una negación que representa su fractura interior, dado que aparece como un chico tierno, generoso, pero a la vez vengativo, con malicia y mirada torva.²⁰ Por añadidura, se crea un doble complementario en Amanda, su versión femenina. La polaridad demuestra el conflicto de identidad del personaje, quien se

esperanza de regeneración en el amor de Natasha Rostova, una muchacha entusiasta que le contagia su vitalidad. El fragmento que aparece en *Rabos de lagartija* (p. 33) ante los ojos del inspector alude a la desolación de Natasha tras la muerte de Andrey. Al igual que Rosa, dejada por Víctor Bartra debido a su huida, le toma afecto a Galván, en la joven Rostova surge una nueva ilusión con Pierre Bezujov, un hombre tosco pero noble, también viudo.

²⁰ Por supuesto, David se distingue —entre otros— por un aspecto muy importante: mientras que la personalidad de Galván se complica por la abundancia de vacíos, David se encarga de llenar lo no-dicho de los otros a través de su imaginación.

disocia en su lado femenino para alcanzar provisionalmente una especie de plenitud: la impostura de la chica lo hace sentirse más real y auténtico, capaz de modificar su entorno, por lo que la negación de su verdadero sexo se convierte en una forma de autoafirmación ficticia. En cambio, ser sólo David sin su negativo complementario se vuelve una negación del ser, ya que no se le reconoce como existente; por ello, es invisible para su abuela hasta que se viste como Amanda.

Asimismo es importante recordar la oposición que existe en las ensoñaciones de David entre su padre y el piloto. El teniente O'Bryann se presenta como el héroe ideal, temerario y victorioso. Por contraste, el señor Bartra es un hombre derrotado, con una herida humillante. Aun así, como concluimos en el capítulo anterior, la unión de ambas perspectivas nos hace renunciar a las clasificaciones absolutas de héroe y villano, triunfador y perdedor. El mismo Bartra, bajo todo el peso de una derrota a la que no puede resignarse, alcanza a reconocer lo relativo de la lucha y de los bandos; declara que la victoria no es más que la lucha diaria por sobrevivir, como la de Rosa: "La verdadera victoria es esa mata de margaritas que tu madre cultiva en el portal de la casa" (p. 287). Con esto sale a flote el egoísmo de la aventura que no tiene causa que defender, por lo que se pierden los valores del ideal libertario del piloto; pero escudarse en el dolor de la derrota mientras se lucra con los ideales corrompidos, también es egoísmo. Entonces, no hay héroes de leyenda, sino una actitud heroica de lo cotidiano en la que, como la pelirroja, se lucha por vivir y proteger a los seres que se aman.

El final tampoco deja de ser bastante ambiguo, pues no nos enteramos de la charla entre el inspector y Rosa sobre la historia que cuenta David, lo cual crea un gran vacío al

respecto. Por un lado, David parece haber desenmascarado a Galván ante su madre, logrando que sintiera “el perfume de la verdad, aunque los hechos no se ajustasen a la verdad” (p. 336), como si éste hubiera estado fingiendo todo el tiempo ser lo que no era; por otro, es muy sugerente que ella diga que el inspector no volverá sólo “durante un tiempo” y declare “el que me preocupa eres tú”. (p. 338). No se sabe si le da la razón a su hijo y termina creyendo que el inspector es una persona despreciable y falsa, o si se preocupa tanto por el encono de las invenciones de David que le pide a Galván que se aleje por un tiempo para que el chico se calme.²¹ Elegir cualquiera de estas opciones cerraría los alcances de la novela y por eso el autor decide no definirlo. Lo cierto es que la pelirroja percibe que el inspector no era todo lo infaliblemente bondadoso que ella creía; por su parte, luego de la muerte de su madre —que pudo haberse evitado con la compañía del inspector—, David comprende que Galván tampoco era tan nocivo como estaba empeñado en demostrar. La consecuencia que tiene para el lector el conjunto de estas actitudes es la de superar las categorías extremistas de bueno/malo para abrirse al relativismo ya indicado por la multiplicidad de perspectivas. No se puede resolver la negación con la afirmación tajante de lo manifiesto. De esta manera, Marsé invita a su lector a “tomar un papel de autor de su propia lectura”.²²

La polifonía, el efecto de la mezcla de voces que ya comentamos, también tiene la función de relativizar la verdad con la intención de que se dude de los absolutos que puedan ocasionar ideologías totalitaristas. El que la historia principal esté construida por varias voces —si bien todas precedidas por la del narrador que las hila— nos conduce a la idea de

²¹ También podría ser que no fuera cierto lo que creyó David (“no cabía esperar que le hubieran mencionado la canallada cometida a la portadora del Dupont”, es decir, el sexo oral) y que el inspector le contara a Rosa esa parte junto con el detalle de sus encuentros con Paulino, por lo cual la madre empezaría a preocuparse en serio sobre las sospechas de la aparente homosexualidad del chico.

²² Marla Williams, *op. cit.*, p. 155.

que la verdad de los sucesos no es única, sino múltiple; consta de varias caras y cambia según el punto de vista, de acuerdo con la interpretación que se haga de la realidad.

3.1.4 Regenerando lagartijas, reconstruyendo el texto

Finalmente, en relación con el título del texto y con la significación total de la novela, la metáfora de los rabos de lagartija es fundamental en la asociación de las figuras que se representan. En un primer momento, como figura de acción, los rabos que David cercena tienen la finalidad de ser un remedio casero para las almorranas que padece su amigo Paulino como consecuencia del abuso del tío; la mutilación agresiva de los rabos pretende usarse así para curar las heridas que provoca la violencia. Trasladándolo a un plano temporal —al que nos abocaremos más adelante—, habría que pensar que hay que desprenderse del pasado violento de la guerra para poder subsanar las heridas que ocasionó, o bien que se debe aferrar a él como un sostén existencial. Esto es lo que sucede con Rosa y Galván, que evitan los recuerdos de su vida anterior; o con Víctor Bartra que para no aceptar la derrota se ciñe a un pasado que lo justifica y en el que todavía había esperanza de triunfo.

Por otro lado, mediante la variación de perspectivas vinculadas con el título se crea una figura de sentido que parte de la acción: los rabos cortados remiten a un mundo fragmentado espacial, temporal y estructuralmente. Además, la figura hecha en torno a los rabos se asocia con aquella que se conforma por las perspectivas que reinciden en una herida muy especial en el trasero: la de Víctor Bartra, la de Paulino y la de su tío. Si, como dijimos, los rabos refieren al pasado, entonces también los culos lesionados; por

consiguiente, encarnan la herida ignominiosa de la guerra, cuyas consecuencias se siguen arrastrando y siguen doliendo en una España dividida, fragmentada. Tal y como se deduce de un episodio en el que los adolescentes comprueban que el rabo sobrevive más tiempo que la cabeza, persiste el pasado de una época ilógica que en la actualidad no se reflexiona: “El rabo siguió serpenteando mucho rato en la planta de la mano de David. De nada te sirvió pensar, pobre lagartija. ¿Quién decide ahora estas contorsiones, qué cabeza las piensa si ya no tienes cabeza?” (p. 80).

Sin embargo, aparece otro elemento que modifica la figura elaborada: David inventa una lagartija que se alimenta de libros y palabras (obvia alusión a la escritura), cuyo rabo sería una mejor solución. Lo que esta “palabartija” estaría representando es que alimentarse de la memoria colectiva es la vía ideal para superar la tragedia, para entenderla y conjurarla. Relacionándolo con la novela como obra escrita, el texto destaca como un objeto de la imaginación que recurre a las palabras para recobrar historias de un pasado eludido y así se somete a la revaloración del lector, quien probablemente también lo tenga cercenado de su cotidianeidad. No se puede remediar la violencia de los acontecimientos con la violencia del olvido ni con la del aislamiento: ni desprenderse del pasado ni aferrarse a él, sino narrarlo para asimilar, para entender el presente, para merecer el futuro.

Por tanto, el sentido del texto no sólo se condensa en la imagen de la lagartija, sino que se extiende a su relación con la palabartija: paradójicamente, para poder dejar el pasado atrás y renovarse, es necesario antes estar impregnados de él. De todos, David es el único personaje de la historia narrada que establecerá un vaso comunicante temporal entre ese pasado estigmatizado y su propio presente, proyectado hacia un futuro intuido. En lugar de

rechazarlo o negarlo, el chico lo reconstruye como una forma simbólica de restituir los daños, aunque, claro está, este proceso de reconstrucción culmina con la escritura convulsa del hermano narrador.

Así como las estructuras del texto incitan al lector a resolver sus variaciones, el escrito garabateado de Víctor, como un enigma, pide ser descifrado: porque no es lo mismo leer que interpretar, esos bosquejos de letras son una historia en gestación que se mantiene a la espera de nacer con la interpretación de un lector consciente. En un acto generoso y desafiante, el narrador ofrece su relato a un posible lector que enfrentará el reto de convertirlo en obra, participando así de la labor del escritor, cuya tarea es sembrar la semilla para que el lector atento la coseche transformada en el fruto ficticio que habrá de alimentar su mundo.

En resumen, resalta la importancia de la ficción como actividad imaginativa que crea y recrea, y en este caso especialmente, que en su multiplicidad de perspectivas nos indica que la realidad puede ser más rica y flexible que aquella delimitada por una visión individual. Por lo mismo, el recurso de la ambigüedad es elemental en la poética marsiana y, como diría Marla Williams: “Según lo indeterminado de sus textos, el discurso de Marsé sobre lo que escribe se deleita en ironía, parodia y negación revelando más sobre las posibilidades que sobre las certidumbres de escribir ficción”.²³

El proceso de reconstrucción estructural se tematiza como una puesta en abismo en la que el lector desempeña sus aptitudes junto con el protagonista y —al final lo sabe— gracias a que el narrador también ha practicado, con su escritura, el acto de reconstruir como implicación en un acontecimiento. En tres grados distintos, terminan cumpliendo una

²³ *Ibidem*, p. 131.

de las sentencias de la novela: “el arte del buen rastreador consiste en encontrar algo que está fuera de lugar” (p. 309); esto es, reconstruyen la esencia de las cosas partiendo de lo ausente y lo negado. La fragmentación en la que se basa el texto es también la motivación para unir las perspectivas, las piezas sueltas, en un significado pleno. Y como un espacio fragmentado conlleva un tiempo roto, nuestro siguiente paso será indagar cómo se desarrolla este proceso en el plano temporal.

3.2 LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO DE FICCIÓN: EL TIEMPO INTUITIVO

3.2.1 En busca del tiempo intuitivo

Estamos en la mitad del camino y lo visto hasta ahora nos permite apreciar la complejidad estilística y humana de *Rabos de lagartija*, que conjuga la creación de personajes y

situaciones entrañables con una técnica precisa para proyectar un mundo posible. Por supuesto, este mundo configurado tiene un tiempo propio, un tiempo de ficción, y es momento de intentar esclarecer en qué consiste. Para ello, indagaremos algunas cuestiones centrales sobre su configuración: cómo lo maneja el narrador, cómo lo perciben los personajes y cómo se relacionan las respuestas para producir una experiencia temporal específica. A lo largo de las siguientes páginas, tendremos oportunidad de sustentar la concepción de *Rabos de lagartija* como una verdadera “fábula sobre el tiempo” (*tale about time*), pues podrá comprobarse que “el reto de las transformaciones estructurales es la propia experiencia del tiempo”.²⁴

Ahora bien, la novela educativa o de iniciación parece servir de marco a la novela temporal: el protagonista aprende a descifrar indicios de su presente para reconstruir el pasado y prever el futuro, aprendizaje que corre paralelo a la conformación de identidad que reclama su adolescencia; desarrolla así su capacidad imaginativa para desentrañar la verdad esencial que encubren los signos de su entorno, oculta incluso por las apariencias de la verdad pública. En ese tránsito de la imaginación y los anhelos infantiles hacia el desencanto de la realidad adulta, Marsé explora la línea fronteriza donde invención y verdad se entrelazan, se (con) funden y complementan.

La combinación de estos elementos es de gran importancia para nuestro análisis porque identificaremos una correlación entre la dicotomía imaginación/realidad y la de un tiempo subjetivo o fenomenológico, “que no puede ser más que el de una conciencia individual”, opuesto al tiempo objetivo o cronológico, “que, por hipótesis, es el de la

²⁴ Es un término de Mendilow que adopta Ricoeur en *Tiempo y narración II*. Ver p. 534.

realidad entera”.²⁵ Éste impone un orden uniforme para garantizar la verdad de los hechos; aquél, creativo y flexible, revela la verdad de la experiencia. Por consiguiente, la intersección entre realidad e imaginación —de la que nace el relato— se traduce en un proceso dialéctico de comprensión y manejo del tiempo que comparten protagonista y narrador, si bien con resultados diferentes, ya que será éste quien culmine artísticamente dicho proceso llevándolo al campo de la escritura, en la que mezcla los datos fragmentarios de la historia familiar con el talento de su creatividad para ofrecernos la unidad dinámica de la narración.

3.2.2 *Tiempo subjetivo y tiempo objetivo*

Diluido en la inconsistencia social, David Bartra siente la necesidad de definirse, de recobrar la autenticidad que de pronto lo ha abandonado. Esta inquietud lo induce a buscar explicaciones sobre el origen de su condición actual y, para encontrarlas, se apoya en una sensibilidad casi artística. De ahí que, a pesar de vivir en un ambiente represivo en el que nadie escucha ni ve nada, el chico fomenta la capacidad de sus sentidos, auditivo y visual, junto con la destreza de su imaginación para convertir en armonía con el pasado la disonancia del ruido que atormenta sus oídos. Los sonidos provienen del barranco, sitio que evoca la huella latente de un pasado olvidado o negado: hoy lleno de desechos, por él corrieron alguna vez aguas cristalinas que se volvieron lodo tras la guerra. David ordena este zumbido hasta formar con él voces, a las que también dará imagen y sentido para transformarlas en historias coherentes. De esta manera, el poder imaginario de su vista resulta similar a la omnisciencia que su hermano ejerce a ratos como narrador, como

²⁵ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. 4ª ed. Trad. de Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2006, p. 995.

creador de ficciones: “Tú sabes que puedo verlo todo porque mis ojos miran con radiaciones atómicas y traspasan paredes y puertas y sobre todo la ropa” (p. 52).

No obstante, el muchacho emplea más que mera fantasía al comunicarse con un pasado silenciado que sólo él escucha y al que hace convivir con el presente por medio de sus ensoñaciones. El dinamismo temporal de su inventiva se alimenta de la intuición (“es simplemente la pura intuición que siempre vertebró sus sueños”, p. 303), que guía a su imaginación para reconstruir recuerdos ajenos y anticipar los que aún están por venir:

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, [...] antes de lanzar la piedra a la farola, ya ha visto en el suelo los añicos del cristal. (p. 129)²⁶

La memoria también tiene un lugar primordial en el proceso dialéctico entre recuerdo y anticipación, que será el soporte de una experiencia temporal intuitiva: “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” (p. 76). Esta memoria imaginaria funciona como el gozne mediador de los tiempos: además de asomarse al pasado colectivo, proyecta y hace posible el futuro común, por lo que “no es sólo una memoria del pasado sino, por muy paradójico que parezca,

²⁶ Por mencionar otro ejemplo, cuando ve colgadas las prendas que roba luego para vestirse como Amanda y desacreditar a Galván: “está a punto de atrapar el presagio de una vivencia emotiva, algo que todavía permanece en los dominios de la intuición”. [pp. 211-212]

memoria del futuro”.²⁷ Samuel Amell, uno de los primeros críticos de la obra marsiana, destaca esta singular ilación temporal:

El uso que Marsé hace de la memoria es crucial en la construcción de sus novelas. Es el germen del que todo parte. En su elaboración de los hechos a través de la memoria Marsé entrelaza pasado, presente y futuro y dota a los hechos y personajes de sus narraciones de un carácter ambiguo donde la verdad, la mentira, la imaginación y la ilusión se mezclan.²⁸

Un paso determinante para el aprendizaje de la verdad de la experiencia a través de un tiempo subjetivo, al igual que para su fracaso, es la visita a la abuela Tecla, quien ignora al chico mientras reclama ver a Amanda, la niña de la bici. Su petición despierta la fascinación de David por los extravíos de la memoria, pues se sabe que la abuela nunca conoció a ninguna Amanda, pero sin duda en ese recuerdo ficticio se oculta una experiencia real, un sentimiento auténtico: el recuerdo reprimido del avión que viera desplomarse en el mar con el nombre de *Forever Amanda*.²⁹ Con parálisis de medio cuerpo —de nuevo la escisión—, reposa en un asilo donde todos los ancianos viven “fuera ya de este mundo”, han perdido la noción cronológica del tiempo y confunden su presente con el pasado de una memoria imaginaria que no puede ser fiel a los hechos porque no los recuerdan con exactitud, pero que rescata lo más importante: la impresión original. A su vez, esos mismos recuerdos inventados o falseados por el paso del tiempo generan expectativas sobre el futuro, como la espera de la visita de Amanda.

²⁷ Samuel Amell, *art. cit.*, p. 37. Esta “memoria del futuro” concuerda con lo que en el siguiente párrafo llamaremos efecto de futuro en el pasado como una de las variaciones imaginativas empleadas por el narrador para configurar el tiempo de ficción.

²⁸ *Idem.* // Por su parte, en su breve artículo dedicado a las novelas previas a *Si te dicen que caí*, Alexander Fidora señala la importancia de la memoria autobiográfica como un modo de conectar pasado y presente en la narrativa marsiana: “A la ‘crítica social’ que Juan Marsé efectúa con su novela, se une [*sic*] las tres visiones que san Agustín presenta sobre el concepto temporal y que, paralelamente, se hallan ligadas al concepto de memoria”. [“La comunicación de la memoria en la obra de Juan Marsé”, *Crítica Hispánica*, vol. XXVII, núm. 1, 2005, p. 30.]

²⁹ “Debe ser un extravío de la memoria, la ceniza de un sueño o de una emoción remota, el aroma tal vez de una vivencia juvenil o de un secreto deseo. En cualquier caso, las expectativas siempre renovadas de la abuela sobre Amanda tienen fascinado a David”. [p. 97]

David decide recuperar su presencia ante la abuela, aunque sea ficticiamente, y se disfraza como Amanda, que en su ambigüedad sexual representa “la (con) fusión de realidad y apariencia”.³⁰ La impostura lo inviste de “un vago sentimiento de plenitud, una simple conciencia de futuro” (p. 107), con lo que se siente dotado para alterar la realidad, para corregirla. Es una de las primeras ocasiones en las que, sin darse cuenta, conecta el presente con el pasado y con el futuro, pues días después de la muerte de su abuela encuentra en el barranco “los pedales rotos y el sillín de una bicicleta” (la bici del pasado) exactamente igual a la que Amanda-David describe en la mentira de su accidente; por su parte, la bici del futuro será la de la chica cuya personalidad asume después por medio de sus prendas, Paquita la Sorbetes. Cuando mira la falda colgada de esta “otra” niña de la bici, “David está a punto de atrapar el presagio de una vivencia emotiva, algo que todavía permanece en los dominios de la intuición” (p. 211): el precio de la venganza. Así es como el primer avance en la iniciación sobre la comprensión del tiempo, en el que pone en práctica una sentencia paterna (“aprende a mirar lo que todavía no ha llegado, y entenderás muchas cosas”, p. 194), anuncia ya el desenlace fallido de su talento desde el día en que absorbe la identidad de su quimera.

Asimismo, antes de que el inspector sugiriera el sacrificio de su perro Chispa, muy viejo y enfermo, David ya había sentido el disparo que sería tan decisivo en la historia. Mucho antes de que pudiera suceder, escucha el sonido y su eco en el barranco: “Por un instante ha taponado sus oídos anulando el habitual y obstinado zumbido, como en otras fantasmagorías parecidas: la detonación y su eco le han llegado antes incluso que el dedo apretara el gatillo, por él tiene ese disparo metido en la cabeza desde hace ya mucho

³⁰ Es la misma representación que Williams asigna a la ambigüedad sexual de Elmyr en *La muchacha de las bragas de oro*. Williams, *op. cit.*, p. 102.

tiempo” (p. 76). La madre consintió la muerte del perro porque su presencia le requería cuidados desgastantes para su estado, pero David intuye, cree que es mentira que Galván tuviera la paciencia necesaria para llevarlo al veterinario que debía sacrificarlo. Su verdad es que el inspector lo mató de un tiro en el barranco, por lo que se encarga de evidenciarlo con mentiras, inventa las pruebas para inculparlo.

Ninguna otra cosa, ni siquiera la muerte de su mamá, le dolería tanto en toda su vida como la muerte de Chispa, cuyo antiguo dueño era el acomodador del cine, un hombre contrario al régimen que desapareció en manos de las autoridades. En el fondo, sabe que la mayor compasión que puede demostrarle al maltrecho animal es interrumpir sus padecimientos y así lo sugieren sus diálogos ficticios con el padre y el feto;³¹ pero, de todos modos, se empeña en protegerlo de la muerte porque siente que es el único que comprende la aflicción del ruido que invade sus oídos, el único que parece compartir sus alucinaciones: “cómo entiende con quién estoy hablando aunque no lo vea, de qué modo escucha y mira con sus ojos mansos lo que ni el guripa ni la pelirroja ni nadie sabría mirar ni escuchar...” (p. 139). ¿Qué significa, entonces, este perro para él?

El primer capítulo se intitula “Chispa en el recuerdo” y, aunque en efecto es cuando adquiere a la mascota, se trata de una metáfora más: el nombre del animal demarca el inicio del aprendizaje de David sobre el manejo del tiempo. El perro representa lo viejo que debe ser cuidado, es decir, recordado: encarna la memoria de un pasado enfermo. El agobio que

³¹ “Este perro está para el arrastre. Deberías acabar con él. / ¿Tú también con esta monserga? / Mírale. ¿Es que no tienes corazón, hijo?” [p. 136]. “¿Tú qué harías en mi lugar, microbio? Tiene una pulmonía crónica, eso es lo que tiene, sólo eso, y estoy seguro que se podría curar, tampoco es tan viejo... ¿Qué harías, dejarías que lo llevaran al matadero? Yo sí, yo tengo mis sentimientos, chaval. ¿Es que tú no tienes sentimientos? ¿Qué sabes tú de sentimientos, si no has salido del cascarón, gusano peludo que envenena la sangre de mamá? Lo que necesita Chispa son cuidados y compasión. Con tu dichosa compasión lo estás dejando morir de la peor manera que se puede uno morir, poquito a poquito, pasándolas canutas. Lo estás masacrando, hermano, lo estás martirizando con un tormento chino que ni los dakois de Fu-Manchú. Eres peor que ese poli que ronda a la pelirroja, mira lo que te digo.” [pp. 194-195]

su atención le provoca a Rosa no es más que el de un pasado doloroso que ella pretende dejar atrás para poder seguir adelante y que el inspector quiere borrar porque también le resulta incómodo. Sin embargo, el día en que Galván obtiene el consentimiento de la mamá para llevarse al perro, su encendedor cae justo en la chispa del pasado (la manta del animal donde lo encuentra el muchacho) para hacer explotar el odio de la memoria contenida, para desencadenar el estallido de la venganza del hijo de Víctor Bartra, heredero de un pasado cuya afrenta se propone resarcir. En este sentido, no es azaroso el poema que Paulino recita ante la tumba improvisada de Chispa: “Si Roma orgullosa, vencida Numancia, juzgó sepultados valor y constancia, los siglos al mundo su error demostraron: los padres murieron, los hijos quedaron” (pp. 259 y 269).

Manuel Galván, defensor de la verdad unívoca de un orden social estricto (“Con la verdad por delante seremos amigos”, p. 130), es el opuesto a la imaginación de David y a su producción de mentiras en serie. La rivalidad entre niño e inspector ostenta el conflicto que existe en la novela entre el tiempo subjetivo de la imaginación y el tiempo objetivo de la realidad, entre mentira y verdad. El comienzo del texto lo deja claro, ya que cada encuentro suyo será un enfrentamiento causado no sólo por los celos del chico sobre su mamá, sino también por la divergencia de su forma de asimilar la realidad y, por lo mismo, el tiempo.

De hecho podríamos decir que desde el paratexto se introduce la oposición entre verdad y mentira: no es casual que, de los cuatro epígrafes que preceden a la novela, el primero y el último se integren en su mutua confrontación a lo largo del relato. La cita de Nietzsche demuestra una plena confianza en la categoría absoluta de verdad: “No

comprendo para qué se necesita calumniar. Si se quiere perjudicar a alguien lo único que hace falta es decir de él alguna verdad”; con un criterio semejante, el inspector Galván afirma: “Con sólo decir la verdad, ya le estás buscando la ruina a alguien” (p. 235). En cambio, las palabras de José Martí invitan a rebasar los límites (“Del tirano di todo, di más”) y ésta es la misma postura del espectro del señor Bartra cuando aconseja a su hijo: “Si has de desacreditar a alguien, no acumules datos veraces. Siempre acaban por levantar sospechas. Es mejor inventarlo todo” (p. 84).

La rigidez con la que Galván le exige a la verdad que sea fidedigna con los hechos se refleja en la experiencia de un tiempo lineal y objetivo; de acuerdo con los términos empleados por Ricoeur, incluso podríamos hablar de un tiempo monumental “del que el cronológico no es más que la expresión audible; de este tiempo monumental derivan las figuras de Autoridad y de Poder que constituyen el contrapunto del tiempo vivo”.³² Si ampliamos el campo de interpretación, diríamos que el inspector representa a la dictadura franquista que, al imponer una verdad irrefutable, estaría imponiendo también una forma simple de percibir el tiempo en la que sólo se presta atención al presente puntual. Eliminar el acto de distensión del espíritu del pueblo español (“perder el tiempo forma parte de mi trabajo”, p. 155) es una estrategia que evita el peligro de que las personas recuerden el pasado oprobioso del triunfo de los “nacionalistas” y esperen una próxima caída del régimen. En consecuencia, el estatismo temporal en el presente,³³ en el que el bando de Franco es la autoridad, vuelve incuestionable su gobierno. La cita de una profecía de *El ladrón de Bagdad* apoya esta idea: “Este Señor del tiempo y del pueblo era un gran Opressor, y la tierra era como brea en el rostro de sus súbditos y sus esclavos... [...] veréis a

³² Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II*, p. 543.

³³ Algunas descripciones de Galván insinúan tal estatismo temporal: “tan ajeno al trasiego de la vida en torno”, de “movimientos sinuosos, como retardados” y “una disposición física a la inmovilidad” (p. 31).

un mozalbete, el más insignificante de los muchachos, montado sobre una nube, y desde el firmamento destruirá al tirano con la flecha de la justicia” (p. 94). Dentro del relato, el tirano es Galván según David, quien sueña con destruirlo; fuera de la narración, es claramente Franco.

Por el contrario, a partir de la desaparición de su padre, hemos apuntado que David vive un tiempo distendido, ya que en el presente halla los indicios suficientes tanto para volver al pasado y recrearlo imaginariamente a través de sus ensoñaciones fantasmales, como para intuir el futuro. No obstante, su aprendizaje no se completa porque no termina de entender la diferencia entre la verdad de los hechos y la verdad de la experiencia (“Los hay quienes piensan que una cosa es la realidad y otra la verdad, y tú no eres de esos. Eres un peligro, hijo mío...”, p. 306). En lugar de complementarlas, intenta igualarlas al manipular la realidad para que exponga su verdad, por lo que incide en el mismo mecanismo totalitarista que representa el inspector: “No es que mientas para enterrar la verdad, ya lo sé, lo haces precisamente para desenterrarla, pero, en cualquier caso, mientes” (*idem*); “¿Olvidas que tu padre ha luchado toda su vida contra esa clase de triquiñuelas...?” (p. 305).

En el plano temporal también trata de imponer su experiencia subjetiva del tiempo a los relojes de la ciudad como “un reflejo nervioso de la tensión manipuladora que cultivó siempre y de manera muy especial cuando se veía enfrentado a sus espejismos personales” (pp. 316-317). El día de su gran farsa, utiliza un reloj de juguete con las manecillas fijas, pero que él mira con frecuencia como si su tiempo fuera apremiante para todos, hasta que hace coincidir su hora con la del tiempo objetivo del mundo exterior: “me gusta pensar que,

por un capricho del destino, ésa es precisamente la hora exacta en todos los relojes” (p. 315).³⁴

Seis años después de la muerte de su madre, David Bartra todavía “estaba en camino de convertirse en un escrupuloso celador de lo veraz, en un artista” (pp. 347-348) de la fotografía. Tenía un talento especial para el retoque, esto es, para mejorar ficticiamente una imagen, un fragmento de la realidad, y transformarla en arte, en un mundo posible. Sin embargo, reniega de una habilidad que le trae malos recuerdos y elige practicar la foto-reportaje; se dedica a retratar la realidad y su verdad fidedignamente sin necesidad de alterarla con mentiras. Por supuesto, este cambio se debe a “la amargura de la culpa” (p. 344) que persiste en su conciencia por el fallecimiento de la pelirroja y por las consecuencias que produjo en el nacimiento de Víctor. David estaba tan ensimismado en su rivalidad contra el inspector que su egoísmo ignoró los signos que anunciaban la desgracia; no prestó atención a la debilidad de la mamá, aunque inconscientemente intuyera su enfermedad en las charlas imaginarias con el futuro hermano.

Entonces toma una foto en la que capta el movimiento de un tranvía vacío en contradicción con la multitud, que prefiere estar aglutinada bajo la lluvia que subir al vehículo. Es una imagen impactante en la que se ve obligado a modificar la presencia de una sombra: el único pasajero de toda la ciudad. No conforme con ella, insiste en captar la “verdad desnuda y simple, tal como ahora la quiere” (p. 352); desprecia “su existencia (su «aventura») [la cual] provenía de la copresencia de dos elementos discontinuos,

³⁴ Desde su primera mención, aparentemente casual, este reloj anunciaba la oscura importancia de su participación: “En la silla rota que sirve de mesilla de noche hay una lámpara de flexo, una sobada novela de Edgar Wallace, el cortaplumas de mango nacarado, un rabo de lagartija reseco, una caja de cerillas y un reloj de pulsera de plexiglás con la esfera celeste, las manecillas pintadas y la hora fija. Un tufillo de violencia silenciosa y alada, una especie de altercado sin palabras, cultivado en secreto, se eleva de todo eso expuesto en la silla paticoja”. [p. 54]

heterogéneos”,³⁵ que más allá del contraste entre vacío y multitud, se formaba por la mezcla de verdad y mentira: la armonía de la contradicción. Porque no basta con hacer una selección intencionada de la realidad, hay que corregirla intencionalmente: “si se aspira a reproducir la realidad de una forma veraz, es necesario apoyarse en la ficción”.³⁶ El trucaje de la foto significaba ejercer una intención sobre la realidad, animarla y hacer que la fotografía fuera capaz de transmitir esa animación como una aventura vital. La foto reportaje se sugiere como una imagen que informa, que, en el mejor de los casos, sorprende; pero la foto artística, retocada, es una imagen que lastima, que desgarrar.³⁷

El aprendiz de fotógrafo se obstina en seguir creyendo en absolutos y eso lo conduce al único que puede haber: la muerte. Al respecto, Fernando Valls asevera que David muere “una vez éste ha asumido la verdad tras pasar a la acción e intentar defenderla con su cámara de fotos”,³⁸ pero cuál es “la verdad”: ¿en realidad la novela pretende afirmar que hay una sola?; ¿esa verdad única debe imponerse a la imaginación al grado de que merece ser defendida?; más aún, ¿vale la pena morir en defensa de una verdad? Ni de una verdad ni de una bandera, porque las verdades se forjan en la ficción y los pueblos se unifican en la tolerancia. Finalmente, asistimos al aprendizaje malogrado de lo que pudo ser una trayectoria artística. Hay que decirlo de nuevo: David no logra discernir entre la verdad

³⁵ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989, p. 54.

³⁶ Juan Rodríguez, “Juan Marsé en la narrativa española contemporánea”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 628 (oct. 2002), p. 14.

³⁷ Me baso en la distinción entre fotos con *studium*, es decir, con un interés cultural, y las fotos con *punctum*, un detalle que desborda lo cotidiano: “El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)”. [Roland Barthes, *op.cit.*, p. 59.]

³⁸ Fernando Valls, *art. cit.*, p. 30. // Juan Rodríguez opina que David muere “pues ni siquiera ha aprendido, a pesar del triste desenlace de su guerra personal contra el inspector Galván, que la realidad es una materia maleable y dúctil, y que, con frecuencia, la verdad se halla oculta tras un montón de detalles aparentes y contradictorios”. [*art. cit.*, p. 15] Sin embargo, precisamente ese triste final, debido al rencor y a la venganza, lo hace arrepentirse y renegar de lo que sabe, de su don artístico para transformar la realidad y presentar sus verdades.

de los hechos, la realidad, y la verdad de la experiencia, el arte. Lamentablemente, no comprende que es relativa y no absoluta como aquella que implanta el régimen.³⁹

En cuanto a los demás personajes importantes en el relato, aún nos resta considerar las perspectivas sobre el tiempo que corresponden a sus visiones del mundo. Mientras el señor Bartra sólo cree en lo relativo (“Hoy mi lema es: la puñetera verdad te enseñará a dudar de todo”, p. 81), al piloto de la RAF no le interesa ningún tipo de verdad (“habla como si le importara muy poco estar o no en posesión de la verdad”, p. 151). El papá de David vive inmerso en el pasado, no hace más que volver la vista al momento de la derrota (“yo no hago otra cosa que mirar detrás de mí, ahí está ese desdichado culo...”, p. 138) y su resistencia al régimen, más que una esperanza en el cambio, es una negación de la pérdida que tanto le duele porque la sigue viviendo en el presente, como la herida humillante en el trasero que nunca cierra en la visión de David. Por su parte, al aviador tampoco le importa el futuro, vive la aventura del riesgo y desdeña el porvenir con su reto de indiferencia a la muerte. Aun así, no puede eludir el pasado, puesto que la pelirroja sigue tan presente en él que regresa por ella y, aparentemente, se suicida porque el estigma de su amor es indeleble.

En cambio, Rosa vive un tiempo del cuidado y de la preocupación por el mañana. Destacan sus ganas de vivir y de superar las dificultades del presente, siempre en espera de un futuro mejor; se caracteriza por tener una “indomable voluntad de vivir, de superar penas y añagazas y desdenes vengan de donde vengan, fortaleciendo día tras día su firme propósito de no dejarse vencer por la soledad y el miedo, la enfermedad y un embarazo no deseado, la pobreza y el desamor y lo que el destino le depare” (pp. 67-68). De hecho, su

³⁹ En un diálogo entre Galván y Rosa se dice lo siguiente: “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”. [pp. 235-236]

embarazo representa la esperanza y por este motivo resulta tan atractiva para aquellos que ya no tienen ilusiones (su esposo, el piloto y Galván). De Rosa proviene la herencia artística de sus hijos, aquella peculiar percepción del tiempo, pues también ella habla imaginariamente con su próximo hijo (futuro), con la foto del que ya ha muerto (pasado) y con la de su esposo (presente), así como en sueños presente y teme las complicaciones del nacimiento de su bebé (ver p. 246). Sin embargo, no experimenta un tiempo distendido debido a que su pasado le es tan doloroso que lo rechaza. Así como Paulino Bardolet intenta desprenderse de su desgracia por el espejismo de un mañana satisfactorio, la pelirroja cree que debe dejar atrás sus penas pasadas para resistir las del presente y, por tanto, vive ya tan sólo una ilusión de futuro. No comprende que para construirse un porvenir es necesario volver al pasado y restaurar su fractura.

Solamente sus hijos entienden la relevancia de recuperar el pasado, de salvarlo del olvido, porque se saben marcados por él. La conciencia de este estigma temporal no se limita a la pasividad de recibir lo ya sucedido, sino que se extiende a la actividad de abrir su espacio de experiencia. Esto significa que “hay que luchar contra la tendencia a no considerar el pasado más que bajo el punto de vista de lo acabado, de lo inmutable, de lo caducado. Hay que reabrir el pasado, reavivar en él las potencialidades incumplidas, prohibidas, incluso destrozadas”.⁴⁰ Para David, su huella asoma en las voces del barranco, aquel lugar cuya descripción evidencia la necesidad de rehabilitar un ayer que se quiere omitir, pero que sigue latente y cuya irresolución impedirá cualquier tipo de esperanza. Para Víctor, todo su relato es el rescate de ese pasado, ya que “si se pierde la memoria de uno solo de estos detalles, se perderá todo y nos perderemos todos, el universo entero se

⁴⁰ Ricoeur, *Tiempo y narración III*. p. 953.

perderá con nosotros” (p. 288).

Después de lo expuesto hasta aquí, queda claro que gracias a la imaginación se alcanza una visión auténtica de la experiencia, pues la purifica de las apariencias de lo visible y la intensifica: “*fortis imaginatio generat casum*” (p. 187). No obstante, el triunfo de David sobre el inspector es al mismo tiempo su fracaso personal. Por inclinarse totalmente hacia la fantasía, pierde de vista la realidad y el día en que decide defender ésta es el mismo de su muerte. Indiscutiblemente, es imprescindible equilibrar ambos polos, mas ¿cuál es la manera de conciliar estos contrarios?, ¿cómo se puede expresar la verdad relativa de la imaginación sin que por ello deba alterarse la realidad, sin que el mundo real corra el peligro de ser manipulado por verdades parciales?

En efecto, la respuesta se halla en el ámbito del arte y así lo entiende el tercer hijo de la pelirroja al culminar con éxito el talento familiar por medio de su narración. La falta del padre y de sus demás seres queridos será el impulso para compensar las ofensas de la vida: la ausencia y el olvido. A pesar de no haber siquiera presenciado los hechos, recobra el tiempo no vivido y recrea acciones imaginarias, pero auténticas. Sin mantenerse fiel a la realidad (“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”, p. 20), aunque tampoco sin darle la espalda, consigue proyectar su experiencia más pura.

Concilia, pues, imaginación y realidad, las funde en una realidad imaginada con un tiempo narrado que supera la oposición entre tiempo fenomenológico (subjetivo) y cosmológico (objetivo). La ficción enriquece la realidad en cuanto que la abre a la

posibilidad y a la perfección; como declara Juan Marsé: “Al revés de lo que ocurre con la Historia, la Sociología o la Crónica periodística, la novela no pretende ser un arte de lo que fue, sino de lo que pudo haber sido”⁴¹ y hasta de lo que debió ser. La literatura se ofrece como reflexión, recreación y hasta corrección de los hechos, con tal de dar con su esencia humana; es “el arte de la posibilidad, cuya expresión permite experimentar las vidas que no nos ha sido otorgado conocer”.⁴² El mundo configurado hace significativo lo que en la vida real no lo es porque no logramos percibirlo; la ficción (“esa tiniebla esponjosa” de la gestación-escritura-eternidad) descubre una verdad que “la luz del mundo y sus reiterados espejismos” (p. 16) no deja ver. Son dos planos distintos pero comunicados. La narración de Víctor Bartra —como la foto de su hermano— adquiere la cualidad de ser “el testimonio más cabal y más veraz de lo que un día, hace mucho tiempo, conmovió a esta ciudad” (p. 354).

3.2.3 *El tiempo intuitivo y la narración*

En las bases teóricas de este estudio, se definió que el hombre es incapaz de hacer una reflexión pura sobre el tiempo sin caer en una serie de aporías, por lo que está constreñido a simplemente experimentarlo, a intuir que existe y a sentir que transcurre, sin poder explicarse racionalmente cómo. En este sentido, se puede decir que todo el tiempo existencial es intuitivo y, ciertamente, la experiencia temporal de la novela coincide con el mecanismo de la experiencia fenomenológica. Sin embargo, ante la imposibilidad de aprehenderla, Víctor Bartra se erige como narrador para comprender el tiempo, es decir, lo plantea y soluciona poéticamente. Lo que es tiempo intuitivo en la vida real porque no se

⁴¹ *Apud* Enrique Turpin, “Apéndice didáctico”, en: Juan Marsé, *Cuentos completos*. Madrid: Espasa Calpe, 2003, p. 260.

⁴² *Idem.*

puede resolver sino sólo intuir, en el texto es tiempo intuitivo porque se resuelve intuitivamente. En el primer caso, la intuición marca el impedimento de pensarlo y, en el segundo, es gracias a ella que se puede asimilar e incluso manipular.

Como ya se ha mencionado, la intuición interpretativa, junto con la imaginación y la memoria, desempeña un papel fundamental en el proceso de recuperación y presagio del tiempo no vivido: el protagonista intuye el tiempo pasado y el futuro porque aprende a descifrar los indicios de su presente. No es mera invención azarosa ni adivinación fantástica; el presente le ofrece los signos necesarios para que, en un proceso similar a la deducción, pueda recuperar los vestigios del pasado y presagiar el futuro. Parece un mecanismo sorprendente y confinado a la ficción, pero en realidad representa la manera en que todos vivimos el tiempo: la mediación del presente para recordar lo que fue y esperar lo que será. Por consiguiente, la propuesta estética de *Rabos de lagartija* nos remite al triple presente de san Agustín: recordamos el presente del pasado porque las cosas pasadas dejan una imagen-huella; anticipamos el presente del futuro porque conocemos las causas-signos que preceden a los hechos; recordamos y esperamos debido a la función mediadora de la atención que ponemos en el presente del presente:

Narración –diremos– implica memoria, y previsión, espera. Pero ¿qué es recordar? Es tener una imagen del pasado. ¿Cómo es esto posible? Porque esta imagen es una huella que dejan los acontecimientos y que permanece marcada en el espíritu.⁴³

La previsión se explica de una manera apenas más compleja: las cosas futuras nos son presentes como venideras, gracias a la espera presente. Tenemos de ellas una “pre-percepción” (*paesensio*) que nos permite “anunciarlas con antelación” (*praenuntio*). La espera es así lo análogo de la memoria. Consiste en una imagen que existe ya, en el sentido de que precede al acontecimiento que todavía (*nondum*) no existe; pero esta imagen no es una huella dejada por las cosas pasadas, sino un “signo” y una “causa” de las cosas futuras, que de este modo son anticipadas, percibidas-con-antelación, anunciadas, predichas [...].⁴⁴

⁴³ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. 5ª ed. Trad. de Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2004, p. 49.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 50.

Así se explica el movimiento temporal que realiza el protagonista desde su presente hacia el pasado y hacia el futuro por medio de la atención-intención (*intentio*)⁴⁵ que presta a las impresiones que dejan las huellas de lo pasado y los signos del porvenir. De este modo, el personaje recobra el pasado no vivido y anticipa lo que todavía no vive por un acto de distensión, de concordancia discordante. Víctor desarrolla un proceso similar, ya que compone la historia de su narración a partir de indicios: pláticas con su hermano, fotografías y rumores. En consecuencia, los dos hermanos son intérpretes de su entorno y esa condición evidencia su talento artístico, pero mientras David quiere que la realidad compruebe la verdad de su tiempo subjetivo, lo cual sería como convertir el tiempo en un objeto tangible y cognoscible, el menor de los Bartra recrea su percepción temporal en la dinámica del arte.

Pese a que David poseía la aptitud de dialectizar el tiempo, se encontraba tan arraigado a un pasado cuyas consecuencias inmediatas determinaron sus circunstancias, que su voluntad de reivindicación se convirtió en venganza. El sino del intrépido muchacho estaba dictado por los astros de la historia: su nacimiento anunciaba una época de calamidades (“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”, p. 342); por tanto, su vida iba a ser definida por la guerra civil, ya que sería el heredero directo de las voces, pero también del odio. En cambio, la distancia temporal de su hermano respecto de los hechos (“Hablo desde una trinchera moral en el tiempo que me permite neutralizar la nostalgia”, p. 315) le brinda la posibilidad de armonizar pasado y presente para garantizar su continuidad con el futuro, el cual se malogra para David por quedar anclado en el resentimiento. En palabras

⁴⁵ Es muy significativo que la *intentio*, con su doble acepción de atención-intención, sea la mediadora de los tiempos, pues quiere decir que se necesita la acción de una intención que les preste atención.

de Ricoeur:

la distancia temporal que nos separa del pasado no es un intervalo muerto, sino una transmisión generadora de sentido. Antes de ser un depósito inerte, la tradición es una operación que sólo se comprende dialécticamente en el intercambio entre el pasado interpretado y el presente que interpreta.⁴⁶

De ahí que sea tan importante el desdoblamiento entre el yo-narrado y el yo-narrador de Víctor, pues los recursos de la narración enfatizan y enriquecen dicha distancia temporal y, por ende, crítica, imprescindible para superar los prejuicios que empañaron la visión del aprendiz de fotógrafo.

Entonces, Víctor Bartra emplea su capacidad inventiva para reconstruir literariamente historias rotas de sentimientos quebrantados. Con ello, emprende un trayecto temporal muy productivo para transformarse de personaje-narrador en el escritor-autor que asume la voz y la responsabilidad de su escrito al final. Porque relatar una historia no sólo significa “contar el tiempo”, sino principalmente “contar con el tiempo”, Víctor deberá aprehenderlo aprovechando la flexibilidad de la composición narrativa, el desdoblamiento que engendra la gama de variaciones imaginativas a las que, como narrador, recurrirá para llegar a la verdad de la experiencia negada a la lógica del pensamiento.

Hemos señalado antes que la elección de una perspectiva fetal ayuda a crear una verdadera impresión de presente vivido, como si el narrador estuviera presenciando desde el vientre materno lo que relata. También contribuye a tal efecto el que la mayoría del discurso, aun siendo retrospectivo, esté en presente verbal. Es como si Víctor, en lugar de ir construyendo un mundo para su historia, nos introdujera a un mundo en acción, real y tangible, ya creado, del cual él simplemente forma parte. Una vez despejada la confusión,

⁴⁶ *Ibidem*, p. 961.

ya no es el efecto de “presentificación” el que destaca sino una sensación de futuro en el pasado, pues al haber una gran distancia temporal entre la historia y la enunciación, los esbozos y las breves prolepsis definen los trazos de la tragedia que anticipan desde las primeras páginas con aquel “Nunca veré los ojos de mi madre” (p. 65).⁴⁷ Con una lectura atenta, vemos cómo los hechos conducen al desenlace esbozado, lo cual le infunde un tono presagioso a la novela: los personajes se encaminan al cumplimiento inminente de un destino ineludible.⁴⁸ En cierta forma, la historia avanza para acercarse a su principio, que es el presente de la instancia narrativa; de hecho, más que acercarse a él, lo recobra cuando el narrador asume finalmente su condición de escritor.⁴⁹

Otra de las variaciones imaginativas más relevantes es aquella con la que Víctor intensifica el tiempo de su relato al contrastarlo con la eternidad. Por principio, no conocemos su ubicación temporal exacta: no sabemos si el Víctor que cuenta su historia en presente verbal es un adolescente o un adulto. Como narrador, prefiere hablar desde perspectivas ambiguas e indefinidas, ya sea en el tiempo inasequible de su enunciación o en

⁴⁷ Otros ejemplos que anticipan el futuro del pasado son: “lo que no podría asegurar es si ese desfallecimiento junto a la mata de margaritas ha ocurrido durante la tercera entrevista o bastante después, cuando ya Chispa tenía la bala alojada en la cabeza y estaba deshaciéndose en el lecho del torrente y David empezaba a maquinarse su venganza” [p. 168]; “Mamá mira el obsequio, luego al policía, de nuevo el obsequio. Tampoco esta tarde lo invitará a entrar a casa, todavía no, aunque él entrará de todos modos” [p. 163]; “Nada de cuanto iba a sucederle a David en el transcurso de su corta e intensa vida [...] tendría para él tanta importancia como el desdichado fin de ese perro; ni el día que, vestido totalmente de luto, llorando y llevándome en brazos, fue acogido en casa de la tía Lola, ni años después, cuando se convirtió en un joven gamberro [...]”. [p. 207]

⁴⁸ Kwang-Hee Kim hace una triple división de niveles narrativos de acuerdo con el tiempo: el plano de “la línea temporal predominante”, el de las analepsis y “el equivalente al momento de rememoración, en forma de prolepsis. En relación con este último nivel, la décima novela del escritor merece la consideración de *novela fenoménica*”. [op. cit., p. 140] Este tercer nivel en el que, en efecto, se concentra la proyección de la experiencia temporal, corresponde a lo que aquí llamamos futuro en el presente.

⁴⁹ Como afirma Ricoeur respecto de *En busca del tiempo perdido*, “que el tiempo de la historia se acerque a su propio principio —el presente del narrador—, sin poder alcanzarlo, es un rasgo que forma parte de la significación del relato, que finaliza, o al menos se interrumpe, cuando el héroe se ha convertido en escritor”. [Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II*, p. 510.]

el pre-tiempo de su gestación,⁵⁰ puesto que ésta implica el no-nacimiento, el antes de la vida, de la creación, de la historia. “Mis padres me engendraron hace muchos años, pero en este momento no tendré más de tres o cuatro meses. Todo está ocurriendo como en un sueño congelado en la placenta de la memoria, en un tiempo suspendido” (p. 9): si la memoria supone un presente que recuerda el pasado, el antes de la memoria es un presente continuo que se recuerda a sí mismo; en otras palabras, es la eternidad.

El contraste es extremo entre el presente eterno de la no-acción que corresponde a la perspectiva narrativa de un nonato y la experiencia activa del tiempo en David, quien solamente percibirá la disolución temporal con la muerte. Se entiende que ‘lo otro’ del tiempo vivo en la novela, su intensificador complementario, no es el tiempo de la ya-no-vida sino el de la no-vida-aún; éste es el negativo que lo contiene y lo hace posible porque, aun sin estar, se está en el tiempo potencialmente. “Hay, pues, que pensar ‘nada’ para pensar el tiempo como comenzando y terminando”:⁵¹ a partir de la indeterminación de lo eterno, se descubren las capacidades y los límites del tiempo vivo. Víctor niega el tiempo al ubicarse en un estado pre natal cuya percepción temporal es casi mítica y, a la vez, lo traspassa con su narración, la única instancia capaz de aproximar eternidad y tiempo, ya que el relato cohesionaba una experiencia temporal distendida y un efecto de eternidad en la “presentificación” de la historia, que siempre estará sucediendo en presente en cada nueva

⁵⁰ Marco Kunz opina que “La imagen del feto y sus sensaciones” es “una alegoría (*i.e.*, un conjunto de metáforas interrelacionadas) de esta indeterminación y borrosidad del pasado en la mente del narrador”. [*art. cit.*, p. 107.] Pero la perspectiva fetal no indica la indeterminación del pasado, sino la del tiempo en general, lo eterno; de ahí que no podamos hablar de un pasado borroso en la mente de Víctor, pues se trata de todo lo contrario: de un pasado y de toda una experiencia temporal intensificada por la narración y el contraste que ésta facilita entre la noción del tiempo y la eternidad.

⁵¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 71.

lectura y aportando a la vez un tiempo intuitivo. Por tanto, se comprueba que “la narración es posible allí donde la eternidad atrae y exalta al tiempo, no donde lo anula”.⁵²

Esta idea nos da otro enfoque sobre la atracción que provoca Rosa, la mujer embarazada: tanto Galván como David se sienten fascinados por su etapa gestante, pues salir del tiempo histórico implica escapar de su realidad hostil, incluso la posibilidad de subsanar sus miedos y culpas.⁵³ La desgracia de ambos se debe a un deseo de regresión, un deseo inalcanzable por lo absoluto y eterno (como aquella verdad absoluta y totalizadora)⁵⁴ que se opone a la relatividad del arte y la movilidad del tiempo que consigue plasmar Víctor por contraste con el tiempo fijo de su gestación ficticia.

La expectativa del narrador consiste en transmitir esta experiencia, esperar que su relato sea leído y comprendido. Cuando esto sucede, se concluye el círculo dialéctico no sólo de la triple mimesis, sino también del triple presente de Víctor, ya que se cumple la expectativa que proyecta en la frase final: “Y es que todavía me cuesta hacerme entender” (p. 354). Sus garabatos literarios “todavía” no pueden ser entendidos, pero están a la espera de ser descifrados en un futuro que llega el día de la lectura. Mientras tanto, durante la

⁵² *Ibidem*, p. 76. Como se puede ver, esta manera de entender la obra se acerca mucho a las premisas de Ricoeur: “es preciso que yo pueda negar los rasgos de mi experiencia del tiempo para percibir a ésta como en falta respecto de lo que niega. Es esta doble y mutua negación por lo que la eternidad es lo otro del tiempo, la que, más que otra cosa, *intensifica* la experiencia del tiempo”. [*Ibidem*, p. 73]

⁵³ Dentro de la historia, el cine es otro medio para evadir la realidad indeseable. Allí van juntos David y Paulino para satisfacer sus deseos y estimular su imaginación. Una de las películas que ven, *El ladrón de Bagdad*, nos hace pensar en el cine como una ruptura más con el tiempo, que tiene que ver con la eternidad; en su diálogo, el héroe de la cinta contesta tres preguntas: “¿De dónde habéis venido? / Del otro lado del tiempo, para encontraros. / ¿Desde cuándo me buscáis? [...] / “Desde el principio de los tiempos. / Y ahora que me habéis encontrado, ¿hasta cuándo pensáis quedaros? / Hasta el fin del tiempo”. [p. 89]

⁵⁴ Así lo prueba el simbolismo del líquido amniótico, ligado al agua original y purificadora que aparece en algunos momentos de la historia: “Ratas, escorpiones, arañas, lagartos, saltamontes, sapos y culebras, un día vendrá una gran inundación de aguas torrenciales y se lo llevará todo...”. [p. 78], las aguas imaginarias del barranco cuyo sonido escucha David, quien se sentirá atraído así por lo absoluto. También se menciona el mar de Mataró (“una mar sofocada de espejismos, flotando fuera del tiempo” [p. 123]) en el que pescaban los abuelos y por el que decidieron renunciar a la tierra y a su tiempo.

narración, ha sido el “gusano invisible” en el tejido de una “prosa invisible”.⁵⁵ cual gusano de seda que hilvana la historia, el capullo narrativo le depara su metamorfosis en escritor, con la que adquiere alas para volar en el tiempo.

Por último, si tomamos en cuenta que hay descripciones espaciales que se convierten “en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato”,⁵⁶ así como el barranco simboliza el pasado, entonces la casa realquilada por la familia Bartra sería una manifestación dimensional de la *distentio animi*.⁵⁷ Tras quedar deshabitada la parte principal por la muerte de los dueños, su abandono irradia el halo de un ambiente fantasmal, la huella de un pasado tan temible que ese lado de la casa “ya no parece vivir en el tiempo, solamente en la memoria desbaratada de alguien”; da la impresión de “haber sido repudiado y maldecido, entregado rabiosamente a una voluntaria desmemoria” (p. 60). Debido a esta situación, la casa tiene dos puertas, “una de ellas se abre al callejón y al día, y la otra a la noche y al barranco”; “las dos puertas cumplen funciones distintas pero complementarias” (p. 18), una sirve para ocultarse y la otra (“la puerta de la noche, el umbral del abismo y del olvido, el desagüe de un tiempo criminal”, p. 63.), para escapar. En esta configuración del espacio se refleja la temporal en la medida en que podemos ver la

⁵⁵ Esta perspectiva sobre el acto de contar y escribir responde a una de las premisas estéticas de Juan Marsé: “yo aspiro a una escritura casi invisible en la medida en que atrape al lector de tal manera que esté leyendo sin darse cuenta de que está leyendo”. [José Belmonte Serrano, “Juan Marsé: Nociones sobre la escritura invisible (Entrevista)”, en: José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada, *op.cit.*, p. 25.] Pese a estar perfectamente tramada y trabajada por el autor, el ideal de “la prosa invisible” es que parezca tejerse sola, que se ofrezca casi visualmente al lector como la historia de una vida, sin intelectualismos ni arrogancias de prosa por parte del autor: pura narración. [Ver Jordi Gracia y Marcos Maurel, *art. cit.*, p. 47.] // “El estilo de Marsé se convierte así en transparente, se vuelve invisible, mediante un encadenamiento de imágenes, olores, sugerencias e ideas, con los que obtiene una determinada atmósfera [...]”. [Fernando Valls, “Una jornada particular en la *Ronda del Guinardó*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 628 (oct. 2002), p. 23.]

⁵⁶ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM-Siglo XXI, 2002, p. 79.

⁵⁷ Los tres hermanos también se relacionan con el triple presente, ya que Juan encarna el pasado, Víctor-feto el futuro y David la atención-intención presente que los une.

casa (presente) como mediadora entre el pasado-ocultarse (regresar) y el futuro-escapar (salir).

La metáfora que intitula la novela también sugiere el carácter dimensional del tiempo como lo que transcurre o se extiende en un espacio de acción, por lo que una de sus pertinencias semánticas nos remite al triple presente: la lagartija como una unidad que se fragmenta al cortarle la cola (pasado), pero que sigue avanzando (futuro) y, manteniendo intacto el tronco del cuerpo (presente), tiene la capacidad de regenerarse (distensión). A la luz de esta interpretación, cada personaje podría considerarse como una lagartija y ser agrupado de acuerdo con el tipo de mutilación que soporta: los que carecen de rabo (cual Rosa y Paulino) y avanzan con desesperación inútil; los que en apariencia están completos, pero se precipitan hacia su destrucción (Galván por querer ver adelante y David por mirar atrás); o los que ya sólo son un rabo cercenado (como el señor Bartra y su herida en el culo) que sigue serpenteando a pesar de carecer del resto.

El título alude a los rabos mutilados, todavía en movimiento, que representan un pasado aún vivo que hay que recuperar y dinamizar con el recuerdo para forjarse una identidad y un futuro. Por eso resulta muy significativo que, al cortar una lagartija en mitades, la primera en morir sea la de la cabeza, mientras el rabo persiste en su agitación. De tal suerte, la experiencia temporal de *Rabos de lagartija* señala la necesidad de volver al pasado, no únicamente con el objetivo de hacer un recuento histórico que lo reivindique, sino sobre todo con el afán creativo de explorarlo para intentar resolver el enigma del presente, simbolizado en los garabatos del narrador-escritor. Para ello, hay que preguntar, cuestionar al pasado, mas también hay que saber intuir las respuestas para poder intuir el

futuro: “El pasado nos interroga en la medida en que lo interrogamos. Nos responde en la medida en que le respondemos”.⁵⁸ Más que encontrar verdades hechas, se trata de crear sentido, de establecer una comunicación con el ayer, interactuar con él para construir la continuidad del ser, que es su identidad. Hacia esta dirección nos conduce la experiencia ficticia del tiempo intuitivo.

⁵⁸ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III*, p. 962.

4.1 GUSANOS INVISIBLES

Hemos advertido cómo la composición segmentaria y de efecto polifónico en la novela transmite la visión de un mundo fragmentado que refleja el conflicto interior de los personajes, escindidos por el dolor de los recuerdos que niegan o por los silencios de lo que ocultan. Al igual que las estructuras y el espacio, el tiempo se quiebra, pero establece un proceso dialéctico que determina la mediación entre la destrucción de la unidad y su reconstrucción. Esto se hace posible por la cualidad que posee la narración de otorgarle orden y unidad tanto a la experiencia como a la sucesión de la vida, con lo cual se abre un nuevo modo de concebir al sujeto, que emerge de la historia como una entidad dinámica que se resuelve temporalmente. Gracias a este proceso, el narrador aprende a asimilar y a manipular el tiempo hasta convertirse en escritor de sí mismo.

Los otros personajes se mantienen en la búsqueda infértil de algo de lo que carecen, una parte de sí que han perdido y que les hace falta para contar con una identidad plena. La significación temporal de la metáfora del título nos llevó a esta conclusión. Como si fueran gusanos invisibles, intentan diluir sus penas alimentándose de los demás, pero no a partir de una relación de interacción y enriquecimiento con el otro, sino de dependencia. Manuel Galván, Bryan O'Flynn, el señor Bartra y sus hijos, David y Víctor, buscan en Rosa un

refugio que los resguarde de sus miedos, culpas e imposibilidades. Sin embargo, no hay que olvidar que el pequeño Víctor regresa a su guarida para salir de ella transformado. La receta mágica en la que Paulino espera encontrar amparo para su desgracia trasluce esta excepción, ya que sus ingredientes —que incluyen los rabos de lagartija— son también los elementos de la historia: “hojas de margaritas blancas [Rosa] y tres alas de mariposa negra [Galván, Bartra, O’Flynn] y una de mariposa amarilla [David] y un gusanito de seda [Víctor] (p. 160)”. La mata de margaritas que cultiva Rosa está destinada a marchitarse porque la ajan seres incompletos, mariposas mutiladas que baten sus alas inútilmente. Sólo el gusanito invisible de seda se nutre realmente de la flor al hilar la trama de la que renace.

Entonces cobra sentido el poema de Blake:¹ el amor oscuro, egoísta, consume la vida de la pelirroja, enferma de tragedia. El esposo la abandona, el hijo la aísla, el inspector no lucha por su amor y el piloto le depara el “embarazo no deseado” que la desgasta físicamente. Esta mujer, “viviendo como siempre entre dos aguas, la de la fraternidad y la del sueño” (p. 184), es terreno en disputa, patria querida y ultrajada por un cariño maligno; es una “Nación” herida² que se mantiene en pie por amor a sus hijos, pero que debe morir para que uno de ellos cuente su historia y le dé así la oportunidad de renovarse: “Sal y cuéntalo, habría dicho, de poder hacerlo. 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 [...]” (p. 342).

¹ “¡Oh, Rosa! Estás enferma: / El gusano invisible / Que vuela por la noche, / En la tempestad que aúlla / Tu lecho ha descubierto/ De gozo carmesí, / Y su amor, sombrío, secreto, / Te consume la vida”. [p. 187]

² Cabe destacar que los personajes femeninos de Marsé con frecuencia son mujeres que terminan corrompidas o sacrificadas por estar al medio de intereses opuestos o del deseo de dos hombres. Tómese como ejemplos la violación de Tina Climent en *Encerrados con un solo juguete*, el suicidio de Montserrat en *La oscura historia de la prima Monste*, y la prostitución de Aurora Nim, Balbina, Rosita y Susana en *Si te dicen que caí*, *Un día volveré*, *Ronda del Guinardó* y *El embrujo de Shangai*, respectivamente. De manera general, la desgracia femenina representa la degradación moral de la patria.

Como veremos a continuación, los hijos de la costurera se envuelven en una red de experiencias ajenas para tejer “historias efectivas que el sujeto podría hacer suyas y considerarlas como constitutivas de su identidad personal”.³ Además de la fraternidad, los vincula una “deuda respecto a los hombres del pasado, respecto a los muertos”,⁴ que sólo puede pagarse con memoria. Si la remembranza personal es nostálgica y añora el pasado, recordar en tercera persona, es decir, apropiarse de la memoria del otro, constituye una necesidad histórica y un compromiso; la reconstrucción imaginativa del pasado tiene la satisfacción del descubrimiento, de la revelación, pero también la responsabilidad de restablecer las vivencias de otros y su continuidad con las propias. No obstante, mientras para el mayor de los hermanos Bartra ese pasado clama venganza, para el menor pide narración. A pesar del empeño y las buenas intenciones de David, sólo el narrador consigue remendar con su escritura la memoria familiar, recortada por la infamia y el olvido.

4.2 ENREDADOS EN HISTORIAS

La fusión entre realidad e imaginación, que propicia la dialéctica del tiempo narrativo, se relaciona directamente con el encuentro entre historia y ficción. La cercanía de estos elementos contrarios, a primera vista irreconciliables, se aprecia en el doble significado al que se presta el término ‘historia’: por un lado, es el relato de una serie de acciones ficticias puestas en trama; por otro, comprende el recuento de los acontecimientos efectivos de la humanidad. Asimismo, el término ‘realidad’, aplicado al pasado histórico, se une al

³ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. 5ª ed. Trad. de Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2004, p. 144. (Lingüística y teoría literaria)

⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. 4ª ed. Trad. de Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2006, p. 778. (Lingüística y teoría literaria)

concepto de ‘invención’ “en el doble sentido de creación y de descubrimiento”,⁵ pues aquello que fue real “ya no es”, implica un tiempo desaparecido del que sólo quedan huellas desde las que se aspira a figurarse “el mundo que, hoy, falta”;⁶ en consecuencia, “las construcciones del historiador ambicionan ser *reconstrucciones* más o menos aproximadas de lo que un día fue real”.⁷ Por su parte, todo relato de ficción da por hecho que los acontecimientos contados pertenecen al pasado real de la voz narrativa y como tal los entendemos. Aunque no podemos obviar la diferencia entre narrar una historia y narrar la Historia, que consiste en la pretensión de verdad a la cual renuncia la ficción en favor de la verosimilitud de lo imaginario, ambas nociones convergen en un punto donde se enriquecen mutuamente: la referencia cruzada en la narración del tiempo, cuya refiguración produce una identidad narrativa. Después de todo, “la dura ley de la creación, que es la de reflejar, del modo más perfecto posible, la visión del mundo que anima al artista, corresponde, punto por punto, a la deuda del historiador y del lector de historia respecto de los muertos”.⁸

Esta reflexión nos remite a la mezcla de memoria e imaginación que da origen a una de las características poéticas mejor definidas en la narrativa de Juan Marsé: las aventis. A falta de juguetes y de certidumbre, nacen como el juego infantil de un corro de niños que crean aventuras ficticias, protagonizadas por ellos mismos o por la gente del barrio, combinando mucha imaginación con datos verdaderos, con los rumores que hay detrás de las versiones oficiales, restos de historias que ningún adulto quiere recordar: “todo cuanto la aventi rescata y restaura, después que fue triturado por las muelas de la historia, lo tomé

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibidem*, p. 906.

⁷ *Ibidem*, p. 778.

⁸ *Ibidem*, p. 897.

como simples bocados destinados a excitar el paladar de la imaginación de un niño”.⁹ Casi una reconstrucción detectivesca, las aventis manifiestan que sus autores viven enredados en historias: la invención los hace participar en circunstancias vividas por otros, adjudicarse sucesos que están a la espera de ser contados por alguien, porque la historia de una vida merece ser narrada por un testigo (real o ficticio) que las rescate de la indefinición, que las valore y las reviva. Contar una historia, desentrañar su esencia con una imaginación que dignifique su memoria, es al mismo tiempo apropiarse de ella y de su experiencia, contarse a sí mismo a través de los demás.

Así lo entiende David cuando se dedica a recobrar el pasado de su familia con la intención de encontrarse en él, mas para ello debe indagar la información necesaria (disuelta en el ambiente en forma de rumores, de historias inciertas, de recuerdos desgastados) y hacer las relaciones precisas para darle un sentido a lo que yacía en estado caótico. Este proceso, en el que la lógica deductiva alterna con la flexibilidad de la suposición,¹⁰ es muy claro cuando examina los fragmentos de las cartas que su madre, la pelirroja, le encarga quemar:

Antes de raspar el fósforo recoge algunos cachitos de papel rayado que se habían esparcido y por curiosidad descifra restos casi ilegibles de palabras, coetillas de afanes y sentimientos tronchados por los desgarros del papel y con dos caligrafías distintas, una en tinta azul y otra en tinta violeta: *volver a verte... noche sin fin... el*

⁹ Juan Marsé, “La aventi secuestrada”, *apud* Enrique Turpin, “Apéndice didáctico”, en: Juan Marsé, *Cuentos completos*. Madrid: Espasa Calpe, 2003, p. 317. // Antonio Muñoz Molina comenta este principio narrativo: “escribir una novela es inventar y recordar y erigir la palabra contra el silencio del olvido y convertir en mitología la propia historia y el pasado inmediato, los paraísos amargos de la infancia, las narraciones de heroísmo y desgracia que nuestros mayores nos legaron”. [Muñoz Molina, “*Un día volveré*” (reseña), *apud* Samuel Amell, “Elementos constitutivos de la narrativa de Juan Marsé”, en: Celia Romea Castro (coord.), *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Barcelona: Horsori, 2005, p. 35.]

¹⁰ La habilidad deductiva de David sobresale en el diálogo ficticio con Chispa, en su deseo por aclarar la muerte del perro: “Entonces, calcula David para sus adentros, seguramente esa niña pasó cuando el tío ya estaba cavando el hoyo. Aunque el mechero debió quedar semienterrado en la arena removida, el último sol de la tarde fue capaz de arrancarle un destello, y ese destello lo vio Amanda desde su bicicleta [...] Este hombre también podría haberme dejado tirado por allí como una colilla... ¿Para que yo y Pauli te encontráramos con un agujero en el coco? No, tuvo que cavar un hoyo enseguida, eso creo”. [p. 300]

espigado y simpático aviador... aquellos besos... the invisible worm... única esperanza... a la mierda con las banderas y a la mierda con el país del alma... That flies in the night... (p. 112)

Trata de rehacer el discurso roto, pero no podrá investirlo de coherencia hasta asociar los jirones de tinta con otros datos que se le ofrecen más adelante.¹¹ Una vez hecha la relación logra reconstruir en sus ensoñaciones tanto la historia de amor entre su madre y el piloto aliado, como los ideales políticos que su padre convirtió en negocio. Se puede decir que, al revelar posibilidades y hechos que no eran percibidos, con ayuda de su imaginación interpretativa vuelve significativa lo que permanecía en la invisibilidad o en la indiferencia.

Precisamente, las ensoñaciones del chico son el medio perfecto para recrear historias ajenas desde su propia subjetividad, pero con la voz de otro. Atribuir a alguien más lo que uno piensa o siente nos conduce a la adscripción del concepto primitivo de ‘persona’: “No puedo hablar de modo significativo de mis propios pensamientos, si no puedo, a la vez, atribuirlos potencialmente a otro distinto de mí”.¹² En consonancia con esta sentencia, el personaje fragmenta su discurso en las voces de los demás (sin que deje de ser su discurso mental), les da la palabra y de ese modo rescata sus experiencias a partir de charlas, intuiciones y recuerdos difusos. Estas recreaciones imaginarias suceden en dos niveles: un primero en el que la historia se construye mediante la voz de quien la vivió, y un segundo en el que las figuraciones se intercomunican al grado de que una de esas voces ficticias aporta los datos faltantes sobre las anécdotas de otros.

Se hace patente una fusión gradual de las voces, ya que conocer o comprender al otro es enajenarse en él, vivir imaginariamente su experiencia y adueñarse de su discurso

¹¹ También es un buen ejemplo del procedimiento que desempeña el lector en la reconstrucción del texto, como se señaló en el capítulo anterior: leer fragmentos mezclados temporalmente, ir relacionándolos y darles sentido a partir de los segmentos siguientes y sin dejar de considerar los anteriores.

¹² Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*. 3ª ed. Trad. de Agustín Neira Calvo. México: Siglo XXI, 2006, p. 15. (Filosofía)

cediendo el propio. Esta aparente paradoja no es más que un acto de intersubjetividad en el que la experiencia ajena y la propia se integran hasta el punto en que “no podemos dejar de preguntarnos si la expresión «mis experiencias» equivale a la expresión «las experiencias de alguien»”.¹³ Para reconstruirse por medio del otro, antes hay que reconstruir su voz. El reconocimiento del ‘otro’ y el de ‘yo’ es recíproco, por eso hay que intercambiar voces, hay que dialogar; de ahí que el estilo directo del diálogo, es decir, el tiempo de escena, predomine en el relato.

David mantiene esas conversaciones imaginarias con cinco interlocutores que adoptan presencias fantasmales porque están muertos o desaparecidos,: su hermano difunto, Juan; el antiguo dueño de la casa realquilada, el otorrinolaringólogo Rosón-Ansio, asesinado por los sublevados; el padre fugitivo, Víctor Bartra; un piloto de la RAF y su perro Chispa. En páginas anteriores quedó asentado que estas pláticas se generan como una forma de apaciguar los ruidos que David escucha permanentemente y que la visualización del otorrino, con cierta premonición, diagnostica como el eco de un pasado peligroso: “Una flor venenosa crece en tus oídos, muchacho. No hay remedio conocido para esos ruidos y zumbidos, debes aprender a convivir con ellos y a domeñarlos, a manejarlos, a trampearlos. Debes engañarles y confundirles, o ellos acabarán contigo” (p. 104).

Su herencia son, pues, las voces del pasado y su deber es ordenarlas con un sentido, así que será guiado casi iniciáticamente por “el plañido de una derrota común” que se refugia en el barranco, un espacio simbólico que representa la necesidad de reivindicar las historias que yacen enterradas en él. Desde entonces, tendrá siempre “esa pinta de niño extraviado en el bosque pero atento a una voz que le guía en la oscuridad” (p. 225). En la dilucidación de esas anécdotas, el protagonista halla un medio para descubrirse a sí mismo

¹³ *Idem.*

a través de sus antepasados, por lo que explora meticulosamente el secreto de sus huellas: “indaga muy de cerca una identidad oculta y la distingue, la toca y la vuelve a pensar, la recrea más allá de la historia particular que pudiera sugerir su deterioro y su abandono” (p. 347). De este modo, restaurar los restos de un pasado que descansa en el olvido se traduce en la restauración de una identidad desustancializada por la inestabilidad del ambiente y la desmemoria colectiva.

La voz del pasado también dirige el lápiz de Víctor, quien intenta compensar todo lo que para él es ausencia y vacío en la recreación escrita de un tiempo desconocido, al que nadie quiere volver:

No hay una sola voz de cuantas llevo registradas aquí, ni una sola palabra emborronada 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. (p. 347)¹⁴

Lo reelabora de manera casi idéntica a David, pues igualmente conforma la base para la construcción de su identidad. Relaciona las charlas del hermano con las habladurías de la gente y los objetos que lo rodean para poder darles un sentido y una significación en su vida. Con este procedimiento se remonta a sus orígenes y obtiene “la imagen más cabal y persistente entre todas las que he ido remendando y reconstruyendo en la memoria” (p.

¹⁴ Causa interés una larga cita de Ana Luengo en la que podemos notar la cercanía de este proceso de apropiación del pasado ajeno por los hermanos Bartra con la llamada “nueva novela histórica”: “En la NNH no sólo se intenta «cumplir, modificar o traspasar» [...] los conjuntos de pensamiento de la época sobre la cual se escribe; sino que también se conectan con las condiciones del presente desde el cual se escribe. Para apropiarse del mundo pasado, el autor tiene que buscar caminos que le acerquen a un tiempo que él, quizás, no vivió; pero del cual guarda unos recuerdos que le legaron por algunas de las vías de la transmisión social propias. El hecho de que a nivel ficcional ese pasado llegue a través de una narración en el presente, ya nos muestra de qué forma pervive el pasado en el presente. Entre los dos primeros elementos de la clasificación —la reproducción de objetos de la realidad y la representación de los mismos—, se encuentra también el factor de la apropiación de la memoria. Así que el autor se apropia de un mundo pasado, que no vivió personalmente, por dos caminos: por la documentación propiamente historiográfica, como acercamiento objetivo a la realidad, y por su memoria, como *homo sociologicus*”. [Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín: Edition Tranvía, 2004, p. 47.]

175): la de la madre que nunca conoció y en cuyo vientre vuelve a gestar simbólicamente para transformarse en escritor.

La penumbra intrauterina se equipara con la oscuridad de la habitación desde la que escribe cuando la prima Lucía cierra ventanas y celosías. El narrador declara que sus ojos, “desde esa tiniebla esponjosa” del vientre, “presentían la luz del mundo y sus reiterados espejismos” (“lo que veo y lo que no veo, son ya la misma cosa”); en las sombras de la recámara, “los recuerdos se balancean sobre el abismo tanteando algún asidero, una voz que me guíe de nuevo [...] No hay palabras, pero se oyen voces” (p. 16). Por consiguiente, podemos deducir que, en vez de revelar, la luz de la realidad confunde con sus apariencias; en cambio, la oscuridad de la matriz-habitación esclarece los contornos de la memoria, que se ilumina con la voz y la omnividencia de la imaginación. Aunque Víctor no posee imagen alguna del rostro de su madre, percibe “la pequeña mariposa de luz que aletea en su voz” (p. 15), a partir de la cual podrá inventar no sólo recuerdos visuales, sino el testimonio más completo del pasado.

En otro momento mencionamos la singular interacción de la voz del narrador-Víctor con la de su personaje-David. Sus discursos se encuentran en el diálogo y se confrontan en la discusión para, finalmente, fundirse en las dos caras de una sola moneda: de acuerdo con la trama, David habla solo y desdobra su voz en la de las personas que ensueña, entre ellas su hermano por nacer; según los criterios de la metaficción, en la que dicha trama pertenece al texto que escribe Víctor, éste se desdobra en la multiplicidad de los personajes que crea, principalmente en su hermano muerto. Avanzada la novela, se tematiza esta fusión intencional e inclusiva:

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. (p. 113)

El protagonista es la contraparte y complemento del narrador, quien así “produce su propio crítico”¹⁵ para enfatizar la intención dialógica de *su* historia, posesivo que se extiende hacia la colectividad debido a la dialéctica que entabla entre ‘sí mismo’ y ‘otro’. La relevancia del dialogismo también resalta el carácter oral de las fuentes que alimentan la memoria; las voces vuelan, se enredan y nos llevan al callejón del Viento —el lugar donde sucede la historia— para demostrar que “la verdad es una cuestión de oído” (p. 290). Prácticamente, se establece una poética de la voz y no es gratuito que el primer título contemplado para la novela fuera *Voces en el barranco*, que en la versión final encabeza sólo uno de los capítulos.

Ahora bien, en la búsqueda de los medios que le proporciona su entorno para cumplir el cometido de su acción, David aprende a contar con el tiempo y, por ende, consigo mismo, al afirmarse como un sujeto actuante capaz de determinar sus circunstancias. Conforme con la observación de Ricoeur: “La identidad narrativa del héroe se basa en el valor cohesivo del relato, en su capacidad para forjar una unidad de sentido que trascienda la mera progresión de la historia. Sólo cuando el personaje cuenta con su tiempo parece estar en condiciones de contar consigo mismo, con su propia ipseidad.”¹⁶ Asimismo, el protagonista se interpreta indirectamente como un ‘yo figurado’, es decir,

¹⁵ Marla J. Williams, *La poética de Juan Marsé*. Madrid: Pliegos, 2006, p. 134. (Pliegos de ensayo, 196) La autora emplea estas palabras para comentar la metatextualidad de *El amante bilingüe*, compuesta por el diario del protagonista, quien al crearse un doble produce asimismo al crítico de su escrito. Cobra interés una de las observaciones generales que Williams hace sobre las tres novelas de su estudio, en las que “el cuento gira alrededor de un acto de contar”: “en cada novela también hay un personaje que sirve para criticar el viaje narrativo del cuentista” [*Idem*]. La misma consideración es válida para *Rabos de lagartija*.

¹⁶ Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, “Introducción”, en: Paul Ricoeur, *Historia y narrativa*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 17. (Pensamiento Contemporáneo) El protagonista “cuenta *con* el tiempo a cada paso, no porque abrigue una conciencia íntima de su temporalidad existencial, sino porque, para llevar a buen término el cometido de su acción, ha de preocuparse constantemente de obtener los medios que le ofrece el mundo ambiente textual”. [*Idem*]

“como un yo que se figura que es tal o cual”¹⁷ al apropiarse de la experiencia de otros en sus diálogos ficticios y fantasmales.

No obstante, queda frustrado su ‘yo refigurado’; no alcanza a constituirse del todo una identidad narrativa porque termina compartiendo el punto débil de Galván: ambos creen en verdades absolutas. El chico no comprende que las mentiras, aunque pueden ser más auténticas que la verdad, nunca serán verdades: “Lo que acabas de decir es una mentira, dice papá. Y por mucho que la repitas, no la vas a convertir en verdad” (p. 305). En su pretensión de adaptar la realidad para que manifieste su verdad personal, toma una actitud manipuladora y excluyente, pues invalida el derecho que tienen los demás de creer en otras verdades. Inicia un proceso de autointerpretación en la reconstrucción de los signos de su entorno, se apropia de ellos para conocerse mejor, pero no concluye la dialéctica que requiere la consideración del otro, la correspondencia con lo otro. Su móvil es el rencor, que encierra al individuo en su ‘yo’, en lugar de la comprensión, que lo abre al ‘otro’ y lo convierte en ‘sí’.

Por tanto, el aprendiz de fotógrafo se construye más bien por negación que por negatividad, ya que excluye al otro al estimarlo su opuesto. En el fondo, no se asume más que en la impostura de Amanda, un ‘yo’ inventado e ideal, su negativo compensatorio. David no logra encontrarse en los demás, no se consolida como un ‘sí mismo’ porque, al inculpar al inspector y anularlo como a un rival, no lo reconoce como alguien que también puede ser ‘sí mismo’. En adelante, ya sólo le resta ser guardián de la realidad que antes moldeaba a la forma de su imaginación. A causa de ese interés por retratar la verdad objetiva de las cosas, renuncia a su última “aventí”, aquella mezcla de realidad e invención

¹⁷ Paul Ricoeur, “La identidad narrativa”, en: *Historia y narratividad*, ed. cit., p. 227.

plasmada en una foto que captaba la esencia de los hechos,¹⁸ y deja atrás la enseñanza de la fantasmagoría paterna: “La verdad hay que merecerla” (p. 285); esto es, hay que descubrirla e interpretarla por medio de la participación activa en un proceso de reconstrucción y significación.

En el caso de Víctor, el acto de narrar le concede la apropiación imaginaria de las vivencias de todas las personas a las que convierte en sus personajes, puesto que: “Al hacer el relato de una vida de la que no soy el autor en cuanto a la existencia, me hago su coautor en cuanto al sentido”.¹⁹ La plenitud de su autoafirmación proviene de la negatividad de esta experiencia ficcional: como su hermano, vive una mentira (su condición de feto) que hace posible la comprensión de su realidad, pero no es lo negado sino lo no formulado de su experiencia (su presente de escritor discapacitado) lo que erige su identidad: lejos de crearse un doble, al volverse otro se transforma en sí mismo.²⁰

Para hablar de su hermano y reconstruir su historia, al narrador le ha sido necesario interpretarla antes, ya que la escritura del pasado supone una lectura e interpretación del tiempo y de los símbolos de su cultura, que es también una interpretación de sí mismo. Mediante esta comprensión narrativa, y por lo mismo temporal, el yo-figurado de Víctor se transmuta en un yo-refigurado por la escritura-lectura de sí mismo: “aparece constituido a

¹⁸ Curiosamente, si la foto de David es una *aventi* según la poética de Marsé, también es una “aventura” en términos de Roland Barthes: “la palabra más adecuada para designar (provisionalmente) la atracción que determinadas fotos ejercen sobre mí era *avventura*. Tal foto me *adviene*, tal otra no”. Una foto significativa “me anima y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una *animación*. La foto, de por sí, no es animada (yo no creo en las fotos «vivientes»), pero me anima: es lo que hace toda aventura”. [Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989, pp. 49 y 50.]

¹⁹ *Sí mismo como otro*, p. 164.

²⁰ La sutil diferencia entre negación y negatividad, aplicada aquí a la construcción de los personajes, pertenece a la tesis de Iser sobre la construcción del texto: “el texto formulado es doblado por lo no formulado. Este doblaje [mas no doble] lo designamos como la negatividad de los textos de ficción”. No se trata de una oposición binaria, pues sería la otra mitad del ser [como Amanda para David] y en ese caso “se simularía al servicio de una idea complementaria del mundo, que simularía una perfección utópica”. [Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. de J. A. Gimbernant y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987, pp. 341 y 346.]

la vez como lector y como escritor de su propia vida”.²¹ De este modo, la identidad que finalmente adquiere no responde a un proceso subjetivo de introspección, sino que se define por las relaciones que el sujeto establece con su entorno cultural, que es un ámbito histórico: mucho más que una búsqueda de la identidad, se lleva a cabo una construcción.

En esta constitución narrativa de sí, resulta fundamental la atestación de Víctor como un sujeto que se reconoce actor y agente al mismo tiempo, lo cual se aprecia en la reflexividad de su yo-narrador y su yo-narrado: por una parte, destaca la actividad creadora de quien asume la voz para adueñarse de su mundo a través de la palabra; por otra, se sabe personaje de su propio relato y llega a encarnar la pasividad total de quien no ha nacido. En consecuencia, podemos considerar la representación que hace de sí hacia el final del texto como la cúspide del relato, que es la culminación de su identidad en la dialéctica de sí mismo como otro. Tras haberse guarecido en una perspectiva fetal que le permitió nutrirse de recuerdos ajenos, decide que es momento de salir renovado del capullo y presentarse a sí mismo: “No se trata de una más de mis supinas travesuras intrauterinas, cuya finalidad hasta ahora no ha sido otra que la de situarme mejor en la placenta de esta historia, sino de *representarme* años después a *mí mismo*, el elegido por los astros [...]” (p. 345, las cursivas son mías). La narración que se gesta en la memoria se alimenta del cordón umbilical de las historias de los otros. Mientras el relato nace a la luz de la lectura, el narrador renace en su escritura, de la cual emerge como un sujeto refigurado.²²

²¹ *Tiempo y narración III*, p. 998.

²² La culminación de este proceso de conformación de una escritura-identidad se opone a la lectura desesperanzadora que suele hacerse de la novela debido al final trágico de David y a la incapacidad física de Víctor: “all characters live in a world of poverty and hopelessness where sadness appears to rule the life of everyone. All dream of improving their present situation, but the end demonstrates this is not possible”. [Luis Larios Vendrell, “Juan Marsé. *Rabos de lagartija*”, *World Literature Today*, vol. 1, núm. 76 (winter 2002), p. 218.]

4.3 RESPONSABILIDAD CON EL TIEMPO: HACIA UNA CONCIENCIA HISTÓRICA

El entrecruzamiento historia-ficción, con el que nos aproximamos al significado de las aventis, abre una tercera y nueva acepción de ‘historia’: la experiencia temporal refigurada en conciencia histórica por la función narrativa, entendida ésta en un sentido amplio “más allá de la distinción entre historiografía y ficción”.²³ Dicho en otras palabras, la conciencia de sí que se obtiene por la refiguración del tiempo narrado desemboca en una conciencia histórica. La construcción narrativa de la identidad en *Rabos de lagartija* sigue este camino al resolverse en un tiempo que amalgama realidad —claro está, diegética— e imaginación. El propósito del narrador es histórico en cuanto que aspira a presentar la verdad del pasado, pero es ficcional en la medida en que recurre a variaciones imaginativas para cumplir su objetivo. Por ende, verdad y realidad no son sinónimos en su escrito. Libre de los condicionamientos de la historia, que lo inducirían a imitar el pasado tal y como fue, el narrador se sujeta en cambio a la condición de verosimilitud de lo que pudo o debió haber sido: “El *cuasi pasado* de la ficción se convierte así en el revelador de los *posibles escondidos en el pasado efectivo*”.²⁴ Para acceder a la verdad de la experiencia, el relato de ficción se encarga de alterar e incluso de corregir los hechos.

Como “frágil vástago” de este campo de intersección, la dialéctica entre el carácter (mismidad) y la constancia de la palabra dada (ipseidad), que conforma la permanencia de ser sí mismo, supone una dimensión ética relacionada con el tiempo en sus tres direcciones. Al reconocer que nuestros actos nos representan y que sus efectos, buenos o malos, son obra nuestra a pesar de que no los hayamos previsto ni deseado, entonces somos responsables hacia el posible futuro de las acciones que realizamos. El personaje de David

²³ *Tiempo y narración III*, p. 781.

²⁴ *Ibidem*, p. 916.

demuestra esta responsabilidad prospectiva cuando asume hasta la degradación las consecuencias de su impostura ante los subinspectores, al igual que cuando admite que la muerte de su madre pudo evitarse si no la hubiera apartado del inspector Galván. Debido a esta “triste verdad”, que le hace arrepentirse de haber tomado una actitud obcecada y egoísta, el chico aprende que, “con la responsabilidad, puede existir culpabilidad sin intención; el alcance de nuestros actos [...] excede al de nuestros proyectos”.²⁵

También sostiene un compromiso retrospectivo muy importante con la historia de los vencidos que ha determinado su personalidad y el destino de su familia, pues “reconocer su propio ser en deuda respecto a quien ha hecho que uno sea lo que es, es sentirse responsable de él”.²⁶ Éste es el motivo por el que, desde la desaparición de su padre, se hace cargo de un pasado que no le pertenece pero que adopta como suyo al saberse afectado por él. Lamentablemente, los acontecimientos que componen ese pasado son tan indignantes, que el rencor se apodera del muchacho y lo induce a la venganza que desencadena su tragedia interior. Además de dejar inconclusa la reconstrucción dialéctica de su identidad, porque “el sí del conocimiento de sí no es el yo egoísta y narcisista”,²⁷ le es imposible integrar su responsabilidad con el pasado y con el futuro al desatender su responsabilidad hacia el presente, ya que: “Sentirse responsable ahora es [...] aceptar ser considerado hoy el mismo que actuó ayer y actuará mañana”. Por el contrario, se desdice de

²⁵ *Sí mismo como otro*, p. 325.

²⁶ *Ibidem*, p. 326.

²⁷ *Tiempo y narración III*, p. 998. Este descuido de su compromiso con el presente por la prioridad que su resentimiento le da al pasado y al futuro que pretende determinar con su verdad, se comprueba en que todo su interés se concentra en desquitar la muerte de Chispa (que simboliza el pasado) y no en asegurar la vida de su madre (que es el presente de la esperanza en un futuro mejor para todos). Desde su punto de vista, el inspector expresa: “No presumas de buenos sentimientos conmigo. Si de verdad tuvieras buenos sentimientos, te ocuparías menos de este animal y más de madre”. [p. 192] Aunque su juicio es parcial, enfatiza el exceso de atención que destina al perro y no a la mamá, a pesar de quererla tanto.

su palabra y reniega de sus acciones; el arrepentimiento y la culpa lo impelen a desconocerse como “el mismo que actuó ayer” y le niegan el mañana.

El hermano es quien consigue incorporar las tres dimensiones temporales de la responsabilidad en su narración, que surge, como la de Marsé, de “cierto compromiso conmigo mismo, con mi propia niñez y mi adolescencia”.²⁸ Se ha insistido en que el Víctor que inicia su relato no es el mismo que emerge de él como un sujeto pleno, refigurado, mas esta transformación es productiva porque la identidad que se construye narrativamente le concede incluir “el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida”,²⁹ considerada como unidad debido al poder configurante de la trama. El descubrirse abiertamente como el escritor-autor al final de su relato no sólo significa la culminación de su identidad, también es responsabilizarse de su obra y de sus posibles consecuencias en el presente de su enunciación. En este sentido, asumir una voz madura, antes mimetizada en la fetal, prácticamente es expresar “¡heme aquí!” (“Respuesta que dice el mantenimiento de sí”)³⁰ ante el lector que cuenta con su discurso.

Por otro lado, su capacidad para implicarse en los hechos que relata, así como para distanciarse de ellos, le facilita la posibilidad de comprender y, por tanto, de vislumbrar la vía del perdón. No sólo se apropia del pasado de su familia, sino que, libre de prejuicios, conquista el horizonte histórico de una época de injusticias; supera la parcialidad de la historia de los vencedores y la de los vencidos —que, después de todo, son “candidatos a la dominación que han fracasado”—,³¹ y recrea un mundo en cuya ambigüedad se diluyen las fronteras maniqueas de los bandos, reconociendo a todos como víctimas de la intolerancia

²⁸ *Apud* Enrique Turpin, *art. cit.*, p. 254.

²⁹ *Tiempo y narración III*, p. 998.

³⁰ *Sí mismo como otro*, p. 168. “El mantenimiento de sí es, para la persona, la manera de comportarse de modo que otro puede *contar* con ella. Porque alguien *cuenta* conmigo, soy *responsable* de mis acciones ante otro”. [*Idem*]

³¹ *Tiempo y narración III*, p. 910.

que ellos mismos alimentaron y que luego se exacerbó en las mentes enfermas de unos cuantos. De hecho, el narrador bien podría adjudicarse las palabras de su creador: “yo hablo de un tiempo que fue un tiempo de derrota. Estábamos derrotados todos, vencedores y vencidos”.³²

Si aceptamos que “la identidad narrativa muestra la necesidad de cultivar el olvido activo, liberador, que sería la contrapartida y el complemento del trabajo del recuerdo”,³³ entonces entenderemos que Víctor Bartra, el gusano invisible que urde la trama para conservar la memoria de los hechos, cuando se transforma en sí mismo y adquiere la libertad responsable de una conciencia histórica, también extiende una invitación a “olvidar” lo que se ha encargado de recordarnos. No hay contradicción alguna: existen acontecimientos que deben recordarse para ser olvidados. Por supuesto, no es un olvido que evada los hechos, se trata más bien de la generosidad del perdón, que los asume y al mismo tiempo se libera de ellos; es una generosidad con el otro y consigo mismo, la cual “sabe reclamarse y está dispuesta a ser rechazada”³⁴ ante lo imperdonable.

Aparentemente paradójica, la complementariedad entre memoria y olvido es un proceso circular: recordar para olvidar-perdonar y luego volver al caudal de la memoria con una nueva conciencia de los hechos, primordialmente de aquellos que nos producen admiración u horror. Ya sea una acción digna de conmemorarse y repetirse, o un suceso indignante cuyo simple recuerdo duele:

esos acontecimientos que una comunidad histórica considera decisivos, porque ve en ellos un origen o un oasis siempre vivo [...], obtienen su significación específica del poder de fundar o de reforzar la conciencia de identidad de la comunidad considerada, su identidad narrativa, así como la de sus miembros.³⁵

³² Jordi Gracia y Marcos Maurel, “Conversación con Juan Marsé”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 628 (oct. 2002), p. 53.

³³ “Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, *art. cit.*, p. 27.

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Tiempo y narración III*, p. 909.

El deseo de venganza aturde la conciencia que le hubiera permitido a David explicar y comprender. Sin embargo, por causa de su proximidad con el horror de una historia de ignominia, lo contrario no hubiera sido “ni posible ni deseable”.³⁶ Sólo el paso del tiempo propicia las condiciones para que Víctor, no menos horrorizado ante la infamia, pueda distanciarse narrativamente y, de este modo, abrirse hacia la comprensión y la compasión, hacia la capacidad de integrar mediante el poder del relato. “La ficción da ojos al narrador horrorizado. Ojos para ver y para llorar”; también le da voz para gritar, para preguntar y responderse, porque un pasado herido de injusticias “pide menos venganza que narración”.³⁷

Es cierto que el perdón histórico no tiene lugar dentro del relato, pero éste proporciona las bases para que sea posible en el futuro del texto, que corresponde a la lectura. El desafío simbólico de descifrar garabatos queda pendiente como una manera de señalar que aún está por llevarse a cabo una tarea largamente postergada: desenredar los nudos de la historia (entendida en su doble sentido), interpretarla para forjar una conciencia histórica. El narrador incita al lector implícito a enredarse con él en el tiempo y a figurarse en los otros para desentrañar la historia y refigurarse como un sujeto consciente de ella y responsable con su presente.

El escrito de un narrador al que “todavía” le cuesta trabajo hacerse entender inevitablemente se convierte en una provocación, en un reto a la reflexión, sobre todo porque: “El hecho de contar y de seguir una historia consiste en «reflexionar sobre» los

³⁶ *Ibidem*, p. 910.

³⁷ *Ibidem*, p. 912. // “Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse. Esta observación adquiere toda su fuerza cuando evocamos la necesidad de salvar la historia de los vencidos y de los perdedores. Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración”. [Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. 3ª ed. Trad. de Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2001, p. 145. (Lingüística y teoría literaria)]

acontecimientos”.³⁸ En su discapacidad motriz, Víctor Bartra evidencia un mundo negado cuyo conflicto con el presente debe superarse en la significación de sus palabras deformadas para darle una nueva concepción de futuro a la realidad. Así como al término de su recorrido disuelve las sombras intrauterinas e ilumina los contornos de una vida que debe ser continuada, el lector comprometido tendrá la responsabilidad de atravesar el texto, rescatar la escritura “garabateada” de la penumbra de su enigma y sacarla a la luz del sentido para incorporarla a su mundo.

³⁸ Paul Ricoeur, “Para una teoría del discurso narrativo”, en: *Historia y narrativa*, p. 105.

CONCLUSIONES

“El novelista no es visionario; al contrario: es memoria. Y si no es memoria, no es nada. El novelista dirige la mirada hacia atrás”¹ y, junto con él, el lector. Debido a esta preponderancia que tiene el rescate del pasado para Marsé, se ha llegado a incluir su obra dentro de lo que algunos denominan ‘novela de la memoria’ en la literatura española contemporánea.² Este tipo de tramas se basa en la reconstrucción de un pasado desconocido, de historias familiares ocultas por la represión franquista y cuya verdad debe ser descubierta y reivindicada por las generaciones que no vivieron la Guerra Civil pero que, a pesar del largo paso de los años, siguen sufriendo sus consecuencias sociales y

¹ Juan Marsé, *apud* Marcos Maurel, “«Este sol de la infancia»: vertientes de la memoria en la obra narrativa de Juan Marsé”, en: Celia Romea Castro (coord.), *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Barcelona: Horsori, 2005, p. 43. (Cuadernos para el análisis, 17)

² “La llamada novela de la memoria ya ha sido certeramente estudiada por Gonzalo Sobejano y más recientemente por Jean Tena”. En este sentido, Amell destaca uno de los aspectos más notables de la narrativa de Juan Marsé: “El uso que Marsé hace de la memoria es crucial en la construcción de sus novelas. Es el germen del que todo parte. En su elaboración de los hechos a través de la memoria Marsé entrelaza pasado, presente y futuro y dota a los hechos y personajes de sus narraciones de un carácter ambiguo donde la verdad, la mentira, la imaginación y la ilusión se mezclan sin que el lector pueda atrapar con seguridad ninguna de ellas”. [Samuel Amell, “Elementos constitutivos de la narrativa de Juan Marsé”, en: Celia Romea Castro, *op. cit.*, p. 37.] // Recordemos que Marsé pertenece a los narradores que fueron niños durante el conflicto bélico y en los que, generalmente, “late la inquietud de penetrar, de comprender y aun de asumir el sentido de la guerra civil en la que ellos no participaron más que como testigos mudos, lo que les lleva a moverse hacia el pasado, hacia su niñez”. [José María Castellet, *apud* Marcos Maurel, *art. cit.*, p. 45.]

emocionales. Evidentemente, el regreso a un pasado histórico y personal implica una búsqueda de la identidad, tanto de la individual de los personajes como de la colectiva de un pueblo que intenta reconciliarse con una etapa determinante de su historia. Cuando los protagonistas logran descifrarlo tienen un mejor entendimiento de sí mismos y de su presente. Sin duda, es un procedimiento parecido al que desarrolla el narrador de *Rabos de lagartija*, que se remonta al pasado familiar para compensar sus oquedades por medio de la ficción: “El rigor imaginativo, con la memoria, no es la historia, pero ofrece los mejores retornos de sus huellas, de los más aparentemente sin huella”.³

De esa manera, Víctor afirma su identidad en la dilucidación de su origen. Por el contrario, David experimenta una identidad inestable, en proceso de formación, que no llega a consumarse por el sentimiento de odio y de venganza que le impide la comprensión del otro que es distinto de sí. El inspector representa una identidad negada por la culpa del pasado y por la indiferencia hacia el presente, en tanto que la de Víctor Bartra se diluye en la frustración. Como la de Rosa queda cohartada por el enfrentamiento de dos amores (Galván y David), se mantiene pendiente para ser interpretada por el futuro (Víctor).

Para transmitir la significación de este proceso, Marsé emplea magistralmente diversos recursos que ya han sido comentados a lo largo de este trabajo: la ambigüedad de la caracterización, que supera las posturas parciales al conjugar distintas facetas en la personalidad de los personajes; la fragmentariedad estructural, que compone al texto como una suma de perspectivas y tiempos dislocados, comunicando la inexistencia de una verdad única; así como la multiplicidad engendrada por los espejismos de la memoria y de la

³ Luis Izquierdo, “La imagen literaria de Barcelona en las novelas de Juan Marsé”, en: Celia Romea Castro, *op. cit.*, p. 19. // Asimismo, Marsé declara: “Para mí la imaginación es memoria”. [*Apud* Marcos Maurel, *art. cit.*, p. 43.]

imaginación, al igual que por la metatextualidad. Todos estos elementos abren la obra a la variedad interpretativa que hemos tratado de desplegar.

Ahora bien, se ha señalado a *Rabos de lagartija* como la “novela más triste” de Marsé⁴ —cuya narrativa se distingue por el desencanto y la tragedia— y, sin embargo, posiblemente se trate de la más esperanzadora. En contraste con *Si te dicen que caí*, cuyos personajes son ángeles caídos que no encuentran escapatoria al infierno de la posguerra, el relato de Víctor Bartra es la prueba de una nueva generación que, gracias a la distancia del tiempo, tiene la posibilidad de comprender más. En las letras garabateadas que esperan que alguien descifre su historia, se advierte la expectativa de un futuro en el que vendrá aquella generación que sabrá hacerse responsable de volver al pasado, de interrogarlo y responderlo, ya en condiciones de perdonar. Aunque Marsé no concluye la conciliación, le ofrece al lector su escrito como un acto de provocación para que se cuestione a sí mismo en el marco de su compromiso con la historia, para estimularlo en la creación de la conciencia que hace falta para lograr una verdadera transición. Como opina Pérez-Reverte al respecto, Marsé es un novelista “que permite entender a las personas y las situaciones de una época, que propicia que asumamos nuestra memoria, comprenderla y comprender cómo somos ahora”, al grado de que parece expresar sobre su narración: “yo me limito a ponértela ahí para que tú la vivas, la reflexiones”.⁵

Por tanto, el sentido de fragmentación propio a la novela induce al lector a la reconstrucción no sólo en el nivel del texto, sino también en el de su experiencia. La experiencia del tiempo intuitivo apunta hacia la conformación de una conciencia temporal

⁴ “Se ha escrito que *Rabos* es tu novela más triste [...]”. [Jordi Gracia y Marcos Maurel, “Conversación con Juan Marsé”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 628 (oct. 2002), p. 52.]

⁵ Arturo Pérez-Reverte, Joan de Sagarra y Javier Coma conversan con el autor. Modera Beatriz de Moura, “Personalidad literaria y humana del autor”, en: Celia Romea Castro, *op. cit.*, p. 86.

y, en consecuencia, histórica. *Rabos de lagartija* “condensa la necesidad de cura de tantas limitaciones, de no saber oír, de no poder respirar. Se trata de un aguafuerte que nos emplaza, con mayor exigencia que nunca, a comprendernos en sus páginas”.⁶ Le propone al lector meditar el presente, la pregunta por un pasado omitido, pero que determinó el mundo actual en que vive así como su propia identidad; lo invita a buscar y a encontrar sus “señas de identidad” —como diría Juan Goytisolo— en la relación de los indicios que siguen ligando esos hechos del pasado con el presente.

El año de publicación de la novela es muy significativo (2000), ya que es la forma en que Marsé decide cerrar un siglo de ignominia e introducir el siguiente milenio. Su relato se proyecta entonces como una reflexión de lo que quedó atrás para poder mirar hacia adelante. Después de una transición política y social tan cuestionable, de la prosperidad y la vida moderna que conocen las generaciones jóvenes, podría pensarse que España ha soslayado un pasado de oprobio y miseria.⁷ No obstante, Marsé desmiente la apariencia: “En otros países (Italia, Alemania), donde el fascismo se ha dejado sentir profundamente, han tenido ocasión de hacer examen a fondo de estas cuestiones. Aquí no se ha podido hacer”.⁸ La historia y la identidad de los españoles (llámense catalanes, vascos, gallegos, andaluces, etc: todos los que comparten el horizonte de la conflagración de 1936) están a la espera de ser asimiladas, porque la explicación histórica de los acontecimientos no es suficiente si no se transforma en comprensión humana. La necesidad

⁶ Luis Izquierdo, *art. cit.*, p. 23.

⁷ “Hemos tragado bastantes sapos. El de la transición, sobre todo, que es un sapo enorme que es, precisamente, el sapo que más afecta al escritor, porque el escritor está hecho de memoria y cuando alguien te dice vamos a olvidar una parte, como ha pasado en este país en beneficio de no se sabe qué, y de un futuro que no se acaba de vislumbrar, en el terreno de la educación, de la cultura laboral... Éste es un país que está muy bien y la gente está muy bien, vive bien en relación con otros países y tal; pero hay un debate pendiente, que no se verifica, que no se aclara, por el que nadie tiene interés, parece; y, soy escéptico”. [Juan Marsé, “Personalidad literaria y humana y literaria del autor”, p. 90.]

⁸ Jordi Gracia y Marcos Maurel, *art. cit.*, p. 54.

de comprender narrando surge de la de erigir una identidad todavía en ciernes debido a la falta de una verdadera conciencia histórica, sobre todo por parte de todos aquellos “entretenidos oficialmente y globalmente en el limbo de la amnesia”.⁹

Su obra más reciente, *Canciones de amor en Lolita's Club*, ya no se desenvuelve en la posguerra, sino en la actualidad; ya no toca la intolerancia recíproca entre “nacionalistas” y republicanos, considerada ahora como cosa del pasado (“Lo que es interesante es esa cuestión de si los vencedores y vencidos son ya capaces en este país de mirar fríamente al pasado”),¹⁰ sino aquella que se ha ido gestando hacia los inmigrantes: aborda el tráfico de mujeres sudamericanas en la red de prostíbulos españoles y la discriminación que padecen. La sombra de Franco es larga: la intolerancia que marcó el destino español persiste y ha encontrado nuevos objetivos en “un país en el que el racismo está arraigando de una manera que muchos no quieren ver, y ya no digamos nada de la injusticia de la sociedad en general”.¹¹ Con el planteamiento de esta novela, Marsé deja asomar una pregunta: ¿qué ha aprendido de sí mismo el pueblo español, aún ahora dividido, intolerante y anestesiado por el brillo de lo superficial?

En el mejor de los casos, algunos se dedican a abrir el arcón de los abuelos, ávidos de información, intrépidos exploradores de testimonios y desgracias; personas necesitadas de heroísmos e infamias se complacen en el homenaje de la memoria y de las víctimas: exposiciones fotográficas, coloquios, documentales, programas televisivos y *best sellers*. Es como una celebración a la apertura y a la libre expresión. La actitud más idealizada pregunta “cuéntame cómo pasó”; luego, unos minutos de silencio por el horror y la indignación que provoca la historia; enseguida, la tranquilidad de saber que ya es pasado,

⁹ Luis Izquierdo, *art. cit.*, p. 19.

¹⁰ Jordi Gracia y Marcos Maurel, *art. cit.*, p. 54.

¹¹ Juan Marsé, *ibidem*, p. 57.

que se reivindica recordando y que, al abolir el olvido, garantizamos que los hechos no se repitan. Mas, a pesar de todo, vuelven la mismas preguntas: ¿qué ha aprendido España de sí misma, de qué le ha servido tanto recuerdo, en qué se ha convertido esa necesidad de regresar al pasado? Hay intención, hay memoria, atisbos de reflexión, pero ¿hay una conciencia colectiva?

En este sentido, resulta muy sintomático el interés de tantos escritores, viejos y jóvenes, que siguen escribiendo sobre el tema. No podemos obviar la cuestión: ¿por qué continuar narrando sobre la guerra?, ¿por aferrarse al pasado, por ensalzar la práctica de la memoria, porque ésta se desenvuelve muy bien como recurso poético o porque la guerra es un fecundo campo narrativo de una época (des) mitificada? ¿Mera matriz novelesca o matriz de un pueblo que necesita hacerse responsable de su historia y emerger de ella, de la narración de sus actos? Después del análisis e interpretación de *Rabos de lagartija* sólo podemos responder por el caso particular de Juan Marsé, quien indudablemente coincide con este último punto de vista que busca la definición pendiente de una identidad en el tiempo, y por ello es uno de los escritores que mantienen el dedo en el gatillo de la memoria: “una memoria que hay que recuperar y restaurar (es nuestro deber y nuestro derecho, chaval, tú no te acojones) porque está deteriorada no tanto por el paso del tiempo como por la acción de los hombres desde el poder”.¹² Y no basta con saberse las historias, hay que entenderlas, descifrarse en ellas.

La literatura habla de la vida y su artificio no está destinado al discurso académico, sino que tiene la finalidad de regresar a la vida misma para modificarla, para manifestar elaboradamente lo que suele pasar por alto en la cotidianidad. El lector de *Rabos de*

¹² Juan Marsé, “La «aventi» secuestrada”, *apud* Enrique Turpin, “Apéndice didáctico”, en: Juan Marsé, *Cuentos completos*. Madrid: Espasa Calpe, 2003, p. 316.

lagartija puede limitarse a observar el tema de una identidad en construcción, pero también puede dejar que la obra trascienda papel y tinta para forjarse la conciencia de su propia identidad narrativa.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AMELL, Samuel, *La narrativa de Juan Marsé, contador de aventuras*. Madrid: Playor, 1984. (Nova Scholar)
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989. (Paidós Comunicación, 43)
- BAUDOUIN, Charles, *Psicoanálisis del arte*. Trad. de Marcos Fingerit. Buenos Aires: Psique, 1955.
- BELMONTE SERRANO, José y José Manuel López de Abiada (eds.), *Nuevas tardes con Marsé: Estudio sobre la obra literaria de Juan Marsé*. Murcia, Nausicaä, 2002.
- CAMPBELL, Federico, “Juan Marsé o el escepticismo”, en: *Infame turba*. Barcelona: Lumen, 1994, pp. 194-200.
- CLARK, Rosemary, *Catholic Iconography in the Novels of Juan Marsé*. Woodbridge: Tamesis, 2003. (Colección Tamesis, Serie A: Monografías, 195)
- CHAZAUD, Jaques, *Las perversiones sexuales. Introducción desde el psicoanálisis*. Barcelona: Herder, 1976. (Biblioteca de Psicología, 29)

- FENICHEL, Otto, “Acerca del travestismo”, en: *Travestismo, fetichismo, neurosis infantil*. Buenos Aires: Paidós, 1975, pp. 9-32. (Biblioteca del Hombre Contemporáneo)
- FIDORA, Alexander, “La comunicación de la memoria en la obra de Juan Marsé”, *Crítica Hispánica*, vol. XXVII, núm. 1, 2005, pp.
- FREUD, Sigmund, *Tres ensayos de teoría sexual*, en: *Obras completas*, vol. 7. Buenos Aires: Amorrortu, 2001, pp. 109-224.
- GRACIA, Jordi, “Las máscaras del tímido”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 628 (oct. 2002), pp. 25-29.
- GRACIA, Jordi y Marcos Maurel, “Conversación con Juan Marsé”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 628 (oct. 2002), pp. 45-57.
- ISER, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. de J. A. Gimbernant y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987. (Teoría y crítica literaria)
- KIM, Kwang-Hee, *El cine y la novelística de Juan Marsé*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006. (Otras Eutopías, 25)
- KIM, Kwang-Hee, “La desmitificación de los tópicos sociales de la posguerra en la novelística de Juan Marsé”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 31 (2006-1), pp. 173-198.
- LARIOS VENDRELL, Luis, “Juan Marsé. Rabos de lagartija”, *World Literature Today*, vol. 1, núm. 76 (winter 2002), p. 218.
- LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín: Edition Tranvía, 2004.

- MAISELMAN, Karin C., *Incest. A Psychological Study of Causes and Effects with Treatment Recommendations*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1978.
- MARSÉ, Juan, *Encerrados con un solo juguete*. Barcelona: Debolsillo, 2003.
(Contemporánea)
 - *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
 - *La oscura historia de la prima Montse*. Barcelona: Debolsillo, 2003.
(Contemporánea)
 - *Si te dicen que caí*. 2ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2005. (Contemporánea)
 - *La muchacha de las bragas de oro*. Barcelona: Planeta, 2002. (Biblioteca Premios Planeta: Booket 5007)
 - *El amante bilingüe*. Barcelona: Planeta, 2002. (Biblioteca Premios Planeta: Booket 2066)
 - *Un día volveré*. Barcelona: Lumen, 2000. (Palabra en el tiempo, 298)
 - *Ronda del Guinardó*. Ed. e intr. de Fernando Valls. Barcelona: Crítica, 2005.
(Clásicos y modernos, 4)
 - *El embrujo de Shangai*. 3ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2004.
(Contemporánea)
 - *Rabos de lagartija*. Barcelona: Areté, 2000.
 - *Canciones de amor en Lolita's Club*. Barcelona: Areté, 2005.
 - *Cuentos completos*. "Apéndice didáctico" de Enrique Turpin. Madrid: Espasa Calpe, 2003.
 - *La gran desilusión*. Barcelona: Seix Barral, 2004. (Biblioteca Breve)
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia, 1985.

- MAUREL, Marcos, “Los nervios secretos de Si te dicen que caí”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 628 (oct. 2002), pp. 31-44.
- MEDINA GALLEGO, José-Miguel y María de Jesús de Miguel Vélez, “Claves políticas de la narrativa de Juan Marsé”, en: *Exilio, franquismo y postmodernidad*. [Zaragoza]: GORFI, 2001, pp. 21-63. (Perspectivas de la Literatura Española, 6)
- ORTEGA, José, “Los demonios históricos de Juan Marsé: *Si te dicen que caí*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 312 (jun. 1976), pp. 731-738.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM-Siglo XXI, 2002.
- RICOEUR, Paul, *Historia y narratividad*. Trad. de Gabriel Aranzueque Sahuquillo. Intr. por Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque. Barcelona: Paidós, 1999. (Pensamiento Contemporáneo)
 - *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. 5ª ed. Trad. de Agustín Neira. Pres. por Manuel Maceiras. México: Siglo XXI, 2004. (Lingüística y teoría literaria)
 - *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. 3ª ed. Trad. de Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2001. (Lingüística y teoría literaria)
 - *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. 4ª ed. Trad. de Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2006. (Lingüística y teoría literaria)
 - *Sí mismo como otro*. 3ª ed. Trad. de Agustín Neira Calvo. México: Siglo XXI, 2006. (Filosofía)
- RODRÍ GUEZ, Juan, “Juan Marsé en la narrativa española contemporánea”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 628 (oct. 2002), pp. 7-15.

- ROMEA CASTRO, Celia (coord.), *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Barcelona: Horsori, 2005. (Cuadernos para el análisis, 17)
- RUSE, Michael, *La homosexualidad*. Madrid: Cátedra, 1989. (Teorema, Serie Mayor)
- SANTOS, Alonso, *La novela española en el fin de siglo. 1975-2001*. Madrid: Marenostrom, 2003. (Estudios y Ensayos Marenostrom)
- SHERZER, William M., *Juan Marsé. Entre la ironía y la dialéctica*. Madrid: Fundamentos, 1982. (Espiral)
- SOLOTOREVSKY, Myrna, “Estética de la totalidad y estética de la fragmentación”, *Hispanamérica*, vol. 25, núm. 75, (1996), pp. 17-35.
- STERN, Laurence, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. 7ª ed. Ed. de Fernando Toda. Trad. de José Antonio López de Letona. Madrid: Cátedra, 2007. (Letras Universales)
- TOLSTÓI, Lev, *Guerra y paz*. (Versión inédita) Trad. de Gala Arias Rubio. Barcelona: Mondadori, 2004. (Grandes Clásicos Mondadori)
- TOLSTOI, León, *Guerra y paz*. 2 tomos. Trad. de Irene y Laura Andresco. España: Alianza Editorial, 2008. (El libro de bolsillo: Biblioteca de autor, 0891)
- VALLS, Fernando, “Una jornada particular en la *Ronda del Guinardó*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 628 (oct. 2002), pp. 17-24.
- WILLIAMS, Marla J., *La poética de Juan Marsé*. Madrid: Pliegos, 2006. (Pliegos de ensayo, 196)