

arquetípica de la lección de aquella película en la que había nacido una estrella. En este caso, mal que le pesara sobre todo al propio interesado, que se queja al editor de que su cara haya sido reproducida sin permiso en *posters*, de que de sus cronopios aparezcan grabaciones no autorizadas cada dos por tres, de que cada declaración suya sea raíz de una polémica en la que se ve obligado a repetir todo el tiempo el mismo estribillo, como si nadie escuchara o todos quisieran oír siempre la misma canción; por todo lo cual se pregunta si no habrá modo de remediar el rumbo de la fama.

En dicho momento empiezan los ejercicios natatorios, ya no —como escribiría burlescamente años después, «en una piscina de gofio»— sino en medio del circo público, y se nota cómo los suspiros por la falta de tiempo propio, por las obligaciones y afiliaciones recibidas, por las monsergas ultramontanas y los cantos de palinodia a los que hay que enfrentar el discurso y el método, ensombrecen cuanto distraen las posibilidades de un creador que se debate entre escribir para sí mismo o para unas causas extraliterarias a las que cree servir.

El segundo volumen de esta compilación (1964-1968, quizá los años decisivos) probablemente dé la razón a quienes, como Ricardo Piglia, opinan que el mayor drama de Cortázar fue el éxito que siguió a

la publicación de *Rayuela*. De ahí surge el caso Padilla, sus horcas caudinas; las cartas colectivas con firmas a pie de texto, su noble tributo vergonzante; las ceremonias tentativas de acercamiento a Octavio Paz y a Lezama Lima, sus hermosísimos momentos de conciliación.

El especialista puede lamentar la falta de algunas cartas aparecidas en revistas o en monografías, así como la ausencia de otras, enviadas a ilustres corresponsales que las depositaron bajo siete llaves en gavetas de bibliotecas universitarias norteamericanas, donde han de dormir el sueño de los justos hasta el día en que sea levantado su embargo de materia reservada. (¡Qué bonito proyecto sería la edición paralela de aquellas cartas cruzadas que, como las de Porrúa, darían el pie de texto y la réplica necesaria!)

Para terminar, Aurora Bernárdez advirtió que esperaba «que algún día estas cartas, más las que puedan aparecer a lo largo de los años, sean objeto de la edición crítica que merecen». Mientras tanto, con la ayuda valiosísima de los índices onomásticos y de las imprescindibles notas contextuales y de traducción a pie de página, habrá que empezar a cuestionar gran parte del material crítico a él dedicado y a tratar de entender por qué colaboró en el proceso editorial de sus libros y en las traducciones de sus propias obras hasta tal punto. Antes de que

alguien emprenda esa ingente y estimulante tarea que por fuerza ha de desembocar en el cuestionamiento de la pertinencia del engañoso extracto impreso en la contraportada («Odio las cartas ‘literarias’, cuidadosamente preparadas, copiadas y vueltas a copiar; yo me siento a la máquina y dejo correr el vasto río de los pensamientos y los afectos»), uno puede volver con regocijo a las confesiones y a los trucos del *bricoleur*, a los titubeos conceptuales frente a 62, a pasajes cratofánicos como los que narran las revelaciones sentidas en la representación de *Marat-Sade*, en la visita a templos hindúes, en la carta de 1954 en la que coteja el recién realizado viaje a Italia con los recuerdos de otro al mismo país cuatro años antes, y ahí:

«¿Basta una sola visita a un museo, por más intensa que sea? No, como

tampoco basta una sola conversación con un hombre para conocerlo [...]. Habría que escribir alguna vez sobre el maravilloso campo de batalla espiritual que es una sala de museo, las líneas de fuerza que emanan de cada obra y gravitan sobre las otras, y los sutiles cambios que experimenta un cuadro o una estatua si se lo retorna de un lugar para ponerlo en otro. Los cambios, bien lo sé, están en nosotros, pero en el fondo es lo mismo, ya que los proyectamos a la obra, y hoy Donatello me parece más hondo de lo que puede parecerme mañana».

Tras párrafos como éste, uno recuerda lo que Borges escribió a propósito de Flaubert, otro *self-written man*: pese a que en los otros libros esté su credo, aquí está el rostro de su destino.

**Carles Álvarez Garriga**

## La verdad de la memoria

Si se pierde la memoria, la verdad del pasado, por relativa o fragmentaria que ésta sea, no existe. Y para que la memoria se preserve queda en nuestra sociedad un puñado de autores que se empeñan en mantener vivos los hechos pretéritos por dolorosos y detestables que estos sean. Son esos autores que nos recuerdan a golpe de pluma que sólo conociendo y entendiendo el pasado se puede comprender el presente. A este grupo de irredentos, de aguafiestas del Estado del bienestar y la amnesia pertenece Juan Marsé, que en su última novela, *Rabos de lagartija*,\* vuelve a desplegar su maestría creativa para alertarnos sobre el peligro del olvido y la mentira. Así, el texto se convierte en una fábula moral que indaga en los pliegues más profundos del alma del ser humano, que bucea en las motivaciones más ocultas de éste para concluir que con la mentira (histórica o personal) nada se consigue, que el que la hace la acaba pagando.

Desde el principio, el lector (siempre activo al leer las obras marseanas), se adentra en un universo no por conocido menos fascinante. El proceder de Marsé es el habitual. Parte de ciertas imágenes

obsesivas impresas en su memoria (en la novela se nos dice: «Lo estoy viendo como si ocurriera ahora mismo ante mis ojos») y nos introduce en un espacio elaborado a partir de la mezcla de unos barrios barceloneses (Gracia, La Salud, Guinardó, Horta...), que fueron los de su infancia y juventud, una geografía sentimental revisitada incesantemente y poblada de criaturas perdedoras y fracasadas, seres que poseen los solos juguetes de la imaginación (y el cine que la alimenta) y sus quiméricas ilusiones para evadirse de la cochambre cotidiana. Y un tiempo, los años de la posguerra española y sus nefastas consecuencias: una época caótica, huérfana de libertad y donde la verdad era una utopía. Concretamente, la peripecia de *Rabos de lagartija* abarca seis años, los que van del verano de 1945, con la bomba atómica al fondo (excelente metáfora del mundo sin escapatoria que recrea la novela), a 1951, año de la huelga de tranvías en Barcelona. En este sentido, no faltará quien acuse a Marsé de repetirse por retornar al *cronotopo* de casi siempre. Este riesgo, ciertamente, existe, pero no es menos cierto que el autor posee una

\* *Lumen, Barcelona, 2000, 354 pp.*

extraordinaria capacidad de variación sobre una serie de temas, motivos y personajes que permite que sus obras sean distintas y semejantes. El escritor barcelonés siempre ha ido a la suya, ha redactado sus libros llevado por un «vago placer estético» íntimo, se ha mantenido fiel a sí mismo, y no creo que a estas alturas vaya a cambiar.

La cronología arriba citada coincide con la edad de Víctor Bartra, personaje que narra la historia que se está desarrollando en su cabeza, niño de seis años con lesiones mentales producidas en un parto desgraciado, y que en 1945 no es más que un feto de unos cuatro meses en la barriga de Rosa Bartra, la hermosa pelirroja. El nonato asiste como invitado involuntario al cortejo de su madre por parte de Galván, inspector de policía que aprovecha las actividades clandestinas de Víctor Bartra, marido de Rosa, para colarse en su casa. Esta historia de amor tendrá un obstáculo insalvable, David Bartra, futuro hermano mayor del narrador, adolescente embustero y fantasioso que odia a muerte al inspector y que hará todo cuanto esté en su mano para que la relación no fructifique. David, ya conocido por ser uno de los muchachos de la pandilla de «Historia de detectives», cuento del volumen *Teniente Bravo*, es el personaje sobre el que pivota la trama y su funesto desenlace.

Por ser la voz narradora la de un feto, la historia late en un territorio suspendido en el tiempo (la placenta de Rosa Bartra), un lugar ideal para que la imaginación campe a sus anchas, y que le sirve al autor para abrir un vasto campo de expectativas. Esta memoria sin vida (todavía) es la encargada de narrar los avatares y estrecheces (viven realquilados en una casucha que da a un barranco) que asolarán a la familia Bartra. Así, la voz del nonato se apodera de la desbordante imaginación de David y la novela se puebla de voces, la memoria de Víctor avanza en el recuerdo mediante un discurso forjado a partir de ecos polifónicos. Muchas de estas voces pertenecen a fantasmas demasiado vivos (Juan, hermano mayor de David, muerto en el bombardeo de Barcelona en 1938; un piloto de la RAF que se enamoró de la pelirroja; Víctor, el padre fugitivo; el perro Chispa, protagonista indirecto de la tragedia familiar y símbolo de la esperanza moribunda). Este recurso narrativo le sirve a Marsé para difuminar los límites que separan la verdad de la mentira, para reflejar la ambigüedad, la incertidumbre, el radical relativismo, y para constatar el acercamiento definitivo entre vencedores y vencidos, porque todos los personajes marseanos son perdedores de la batalla de la vida.

De entre estos fantasmas destaca Víctor Bartra, encarnadura del des-