

LECTURAS DEL DISCURSO POLIFÓNICO EN *SI TE DICEN QUE CAÍ* (1973) DE JUAN MARSÉ: CIUDADANÍA, VERDAD Y MEMORIA

NATALIA CANDORCIO RODRÍGUEZ

nataliacandorcio@gmail.com

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Resumen: En este artículo se analiza *Si te dicen que caí* (1973), de Juan Marsé, atendiendo especialmente a la polifonía y al empleo de las *aventis* desde una perspectiva integradora que aúna presupuestos de la «biopoética» y de la teoría de la memoria. Para ello, se interpretará la confluencia de voces en la obra según varios conceptos vinculados a la biopolítica, tales como el estatuto ciudadano y la agencia lingüística, y a la memoria del vencido como motor y materia de la narración. La complejidad de la novela cobra otro sentido cuando se interpreta como un ejemplo de discurso «posttraumático» heterodoxo en el que el estatuto de las víctimas y su relación con la palabra, la verdad y la memoria en la posguerra española no solo se problematiza, sino que se (re)produce.

Palabras clave: Juan Marsé, Franquismo, Polifonía, Biopolítica, Memoria.

Abstract: This article analyzes *Si te dicen que caí* (1973), by Juan Marsé, paying special attention to the polyphony and the use of the *aventis* from an integrative perspective that combines notions related to «Biopoetics» and Cultural Memory Studies. To achieve this, the confluence of voices in the text will be interpreted according to several concepts linked to biopolitics, such as citizen status and linguistic agency, and to the memory of the defeated as the driving force and subject of the narrative. The complexity of the novel takes on another meaning when it is interpreted as an example of heterodox «post-traumatic» discourse in which the status of the victims and their relationship with speech, truth and memory in the Spanish postwar period is not only problematized, but (re)produced.

Keywords: Juan Marsé, Francoism, Polyphony, Biopolitics, Memory.

1. Introducción: Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, y la biopoética de la memoria¹

La guerra civil, acontecimiento central de la historia española del siglo XX, condicionó los modos de representación artística desde su estallido. La literatura deviene un lugar privilegiado para el abordaje de «traumas históricos» de este tipo ya que permite, más allá del convencionalismo mimético objetivo que exige la historiografía, una aproximación oblicua a los hechos que rinde cuenta de la emotividad, opacidad y desorientación propias de la experiencia vivida (LaCapra, 2005: 181-186).

Por este motivo, a pesar de la imposición de un discurso oficial promulgado por el poder fáctico, el ámbito literario fue un espacio donde numerosos autores rechazaron el olvido y escribieron obras centradas en el conflicto del 36 y en la posguerra, si bien hubieron de adaptarse a su contexto y tratar tal experiencia traumática de modos más o menos velados a fin de evitar la censura del régimen franquista. Ese tipo de literatura, en la que se aúnan voluntad artística y vivencia testimonial, es necesaria en tanto que «devuelve a las víctimas su voz silenciada, su voz de testigos directos» (López, 2008: 245). Muchos de estos escritores eran plenamente conscientes de la relevancia que tendrían estas obras como aportaciones a la reconstrucción de la memoria colectiva una vez la dictadura finalizase: a esta línea pertenece el autor que aquí nos ocupa, Juan Marsé, que, como miembro de los llamados «niños de la guerra»², convirtió el recuerdo del conflicto y su reivindicación en el centro de su ejercicio literario.

En múltiples ocasiones dejó claro el autor barcelonés que la memoria es el tema que vertebra su obra. Por ejemplo, cuando le fue entregado el premio Juan Rulfo en el año 1997, afirmó que la literatura para él es «una lucha contra el olvido, una mirada solidaria y cómplice a la alegría y al fracaso del hombre, una pasión y un empeño por fraguar sueños e ilusiones en un mundo inhóspito» (Marsé en Ibarz, 1997: 30). La literatura en Marsé, como en autores coetáneos, opera entonces como herramienta con la que la indagación en el pasado se

¹ El presente artículo forma parte de un proyecto de investigación mayor sobre la obra novelística de Juan Marsé, que se está llevando a cabo gracias a la financiación concedida por medio de un contrato Predoctoral de Personal en Formación en Departamentos de la Universidad Rey Juan Carlos.

² No es nuestra intención defender la adhesión del autor a una u otra corriente literaria, dado que ese tema ha sido ampliamente abordado y se escapa a los objetivos de este trabajo, pero parece útil subrayar que son numerosos los críticos que incluyen al autor en esta generación de medio siglo por haber vivido las consecuencias de la guerra civil en su infancia y haberlas convencido en el foco de su narración. Así lo argumentan, entre otros, José Ortega (1976) o José Luis Gundín (1999).

convierte en un deber fundamental. De este modo, la aproximación a su obra ha de situar a la memoria como un eje central de análisis; dicha memoria es, precisamente, la memoria de los vencidos. Exponía elocuentemente su preferencia por los perdedores en una entrevista:

Creo que la derrota define, explica al hombre mucho mejor que el éxito. Hemos venido a ser derrotados, finalmente, por la muerte, claro, pero no me quiero poner filosófico. Desde el punto de vista temático, me ha interesado mucho más la derrota que el triunfo. Por eso, porque me permite explicar mejor la condición humana (Marsé en Casals, 2005: 95).

Además, no hay que ignorar el hecho de que muchos de sus personajes sean niños o adolescentes que, insertos en la precariedad de la posguerra, se enfrentan a una vida que ha quedado marcada por un conflicto en el que no participaron y que están pagando injustamente, tal y como le sucedió a él. Por ende, puede considerarse que los elementos definitorios de la narrativa marseana son memoria, derrota e infancia; y todos ellos adquieren una intensidad desgarradora en la novela que aquí nos ocupa, *Si te dicen que caí*, publicada en México en 1973.

En ella, desde la década de los setenta evoca el recuerdo de esa vida de la posguerra en la que verdad y mentira se complementan conformando una brumosa realidad que los personajes, la mayoría de ellos adolescentes en condiciones miserables, rechazan en favor de otra mejor, aderezada con su imaginación por medio de las *aventis*³, que sirven para ocultar y, paradójicamente, desvelar su situación. Como indica Sherzer (1985: 37), aunque la obra guarda cierta continuidad en el nivel estilístico y en el sociopolítico con los escritos anteriores de Marsé, la brutalidad con que retrata la sociedad barcelonesa de posguerra y el refinamiento de sus técnicas narrativas permiten verla como una novela rompedora dentro de su producción debido a su complejidad. El propio autor aclaraba este punto en una entrevista con Fernando Arias para la revista *Triunfo*: «En el caso de *Si te dicen que caí*, me propuse reproducir mi infancia en el barrio, y ya al empezar supe que la estructura sería compleja, porque en la novela habrá muchas historias que contar. De haberlo podido evitar, lo habría hecho» (Marsé en Arias, 1978: 71).

Marsé se vale de técnicas narrativas diversas – fragmentarismo, polifonía, analepsis y prolepsis, intertextualidad, etc. – que propician una maraña textual enrevesada. Por ello,

³ En el nivel interno de la narración, las *aventis* son historias inventadas por los niños y adolescentes en las cuales se incluyen a sí mismos como personajes, donde se mezcla lo real y lo ficticio en un juego con la memoria que alcanza el valor de rito en tanto que se construyen casi como relatos míticos sobre su vida. Como elementos definitorios de la narrativa de Marsé, han recibido especial atención por parte de la crítica; recomendamos especialmente los estudios de Mainer (2008), Valcheff (2018) y Vals (2009) al respecto.

como expone Diane Garvey (1980: 376-379) en la línea de Barthes, la novela entra en la categoría de texto «autorreflexivo» en tanto que guía al lector para que trate de entender lo que está sucediendo, pero le niega esa posibilidad puesto que, a través del empleo de «enigmas» que se van abriendo sin resolverse plenamente, rechaza la búsqueda de una verdad unívoca en favor de una pluralidad infinita de resultados posibles. El texto es multivalente y difícil de descodificar pero, en última instancia, aborda un tema frecuente en la novelística marseana: el deleznable ambiente de posguerra que él, como tantos otros de los llamados «niños de la guerra», se vio forzado a vivir.

En el presente artículo, nuestra pretensión dista de querer descubrir o describir los procedimientos narrativos empleados por el autor en la novela, algo de lo que la crítica ya ha rendido cuenta en la ingente cantidad de estudios que ha suscitado desde su publicación⁴; lo que trataremos es de dar a dos de esos procedimientos, el empleo del discurso polifónico y de las *aventis*, una nueva lectura que se inscribe de forma amplia en la órbita de la línea crítica bautizada por Julieta Yelin (2020) como «biopoética»⁵. Esta perspectiva busca hallar una interpretación específica de obras artísticas – en nuestro caso, literarias – que, partiendo de instancias propias de la teoría biopolítica⁶, reconceptualiza las vinculaciones entre vida, arte y política que permean en el ámbito cultural.

En el caso concreto de la literatura de posguerra española, un estudio así puede resultar de interés puesto que la dictadura franquista es un ejemplo de gobierno biopolítico

⁴ Son muchos los estudios que giran alrededor de la obra de Marsé. Recomendamos, entre otros, los contenidos en el volumen coordinado por Ana Rodríguez Fischer (2008) o la tesis doctoral de José Luis Gundín (1999).

⁵ Se trata de una vía de estudio que se encuentra todavía en un estadio germinal y, del mismo modo que la biopolítica ha devenido un campo prolífico de investigación en las últimas décadas con diferentes perspectivas, a veces contrapuestas entre sí, las lecturas biopoéticas también pueden dar lugar a interpretaciones diversas del objeto literario. La aproximación desarrollada por Yelin (2020) se centra en los *Animal Studies* en literatura hispanoamericana; nosotros nos alejamos de tal línea interpretativa, pero en cualquier caso consideramos muy enriquecedor su marco teórico por su aplicabilidad a literatura ambientada en contextos biopolíticos.

⁶ En pocas palabras, la biopolítica consiste en el conjunto de técnicas de poder dirigidas al control exhaustivo de la vida; a ella es inherente una visión del Estado como «organismo» susceptible de padecer «enfermedades» o «alteraciones» ante las que el poder debe actuar por medio de «técnicas higiénicas» que eliminen la «mala vida» expulsándola fuera de los lindes del orden. Foucault, uno de sus principales teorizadores e impulsor de esta rama de estudio, la entendía como el modo por el que, desde el siglo XVIII, el poder habría hecho de la vida orgánica de las poblaciones su objetivo principal, de modo que las técnicas gubernamentales normalizadoras y disciplinarias se habrían dirigido al cuerpo-especie concebido en tanto que población. Por motivos de extensión, no podemos detenernos en una explicación exhaustiva de la biopolítica y sus explicaciones; recomendamos para su aprehensión la obra de Laura Bazzicalupo (2016), quien ofrece una excelente panorámica de dicha noción y su evolución teórica a lo largo de las décadas.

en la línea de los totalitarismos del siglo XX⁷. De este modo, desde la biopoética buscaremos mostrar cómo la confusión y confluencia de las voces en la novela puede responder al estatuto ciudadano de los personajes que, excluidos de la sociedad por pertenecer al bando de los vencidos dentro de un contexto biopolítico, carecen de la agencia lingüística necesaria para conformar un discurso unificado de su experiencia traumática.

Es esa carencia la que vuelve operativa la memoria en la narrativa marseana: la ausencia de agencia lingüística fundamental de los sujetos que «pueblan» la novela fuerza a que su estatuto solo pueda ser recuperado a partir del ejercicio memorístico, que aparece en la novela en forma de *aventi*. La memoria ha sido materia privilegiada de estudio desde el «giro de la memoria» que tuvo lugar a finales del siglo pasado, cuando hubo de reconceptualizarse por dos motivos: por un lado, el vertiginoso ritmo del capitalismo tardío hacía urgente repensar la relación con el presente y la virtualidad del futuro; por otro, los conflictos del siglo XX y el horror que habían diseminado obligaban a enfrentar la funcionalidad de la rememoración (Huyssen, 2001: 21-25). En cualquier caso, sobre todo a partir de los estudios sobre el Holocausto, la memoria ha quedado vinculada con la víctima de un acontecimiento donde existe una división entre vencedores y vencidos. Los primeros comulgan con el discurso oficial, que será el que prevalezca y quede inscrito en la historia; a los segundos se les priva de la posibilidad de desarrollarse, por lo que su futuro se convierte inevitablemente en una ausencia, en un no-ser, que es recuperado por la memoria⁸.

Los testimonios de quienes vivieron tales acontecimientos traumáticos, si es que pueden llegar a término, han de quedar eminentemente legitimados a fin de construir un relato memorístico coherente que permita su aprehensión en el plano colectivo (Jelin, 2012: 110-114). La memoria otorga entonces un sentido a lo que parecía no tenerlo: la violencia y la injusticia. Aunque no sirve para evitar el asesinato físico de la víctima, sí puede evitar su «asesinato hermenéutico»: quien mata busca también restarle importancia a esa muerte por

⁷ Para una aproximación a la biopolítica franquista, recomendamos especialmente los estudios llevados a cabo de Salvador Cayuela (2011; 2014) que recogemos en la bibliografía. En cuanto a su aplicabilidad en los estudios literarios hispánicos, remitimos al sugestivo artículo de Antonio Parrilla (2019), quien analiza al personaje de Pedro de *Tiempo de silencio* según postulados biopolíticos – cabría decir «biopoéticos» – en la línea de lo que aquí nos proponemos con la novela de Marsé.

⁸ Excede a los límites de nuestro trabajo la delimitación de la compleja relación entre historia y memoria, la cual ha suscitado interés especialmente desde el llamado «Debate de los historiadores» que tuvo lugar en los años ochenta; para un acercamiento a esta problemática recomendamos las obras de Dominick LaCapra (2005; 2009) donde se atiende a tal distinción y se reflexiona desde el psicoanálisis sobre las consecuencias del trauma y el duelo a nivel colectivo a propósito del Holocausto.

medio del olvido, por lo que recordando se salva su sentido y significado. La memoria serviría entonces para llegar a lo que Reyes-Mate (2008: 26) denomina la «justicia de las víctimas», que en pocas palabras sería la reparación de la condición ciudadana de la víctima por el reconocimiento público de su importancia capital para la sociedad y la reparación de la fractura generada por la violencia a través de la reconciliación.

En el caso español, los testimonios de quienes participaron en la guerra civil y vivieron sus consecuencias fueron acallados en favor del discurso oficial del gobierno franquista, que impuso su propia «política de la memoria» por la cual se tergiversó la historia española según las necesidades ideológicas del régimen. La censura y el sistema represivo de la posguerra impidieron que las víctimas elaboraran un discurso unificado sobre su testimonio, ya que gran parte de la población española hubo de imponerse a sí misma lo que Marcos Aurel (2008: 244), como muchos otros, llama «la terapia del olvido», puesto que la subordinación era el único medio disponible para continuar con sus vidas.

Esta situación se prolongó mientras duró la dictadura y culminó teóricamente tras la muerte de Franco, si bien en la llamada transición española se pasó con pies de plomo sobre esta problemática: con la transición, los dirigentes políticos pactaron basándose no en la rememoración de lo ocurrido, que habría permitido su análisis profundo, sino en el olvido, por lo que no se llegó a legitimar el discurso vencido ni se inició el proceso de «justicia de las víctimas» en el momento adecuado⁹. Sin embargo, como ya se adelantó, en la literatura de la época sí que se inició el proceso memorístico tras estallar el conflicto, lo que explica su presencia constante en los textos, especialmente a partir de la década de los sesenta con la progresiva, y comedida, relajación de la censura¹⁰.

Por tanto, en la interpretación que proponemos, partimos de la hipótesis de que la confusión que generan en el texto la polifonía y las *avertis* puede interpretarse desde un prisma biopoético como el modo en que Marsé no solo reproduce, sino *produce* acertadamente las

⁹ En las últimas décadas, los debates alrededor de las estrategias de memoria y olvido en España tras la muerte de Franco se han multiplicado. Para conocer diferentes perspectivas sobre el tratamiento de la llamada «memoria histórica» remitimos a la obra coordinada por Rafael Escudero Alday (2011), así como a los estudios pormenorizados al respecto ofrecidos por Paloma Aguilar (2021) y Josefina Cuesta (2008), que detallan las políticas de la memoria durante y después de la dictadura. Para una aproximación al tema desde el punto de vista filosófico, recomendamos la lectura de Manuel Reyes-Mate (2008).

¹⁰ Los estudios sobre la memoria en la literatura de la etapa dictatorial han proliferado en los últimos años. Recomendamos, entre otros, los estudios de Mariela Sánchez (2018) y Sara Santamaría (2020), así como los recopilados en la obra dirigida por Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (2010).

problemáticas vinculadas a las relaciones de poder-saber que articulan la agencia lingüística de los sujetos según su estatuto ciudadano, así como la funcionalidad de la memoria a la hora de recuperar los discursos de quienes carecen de acceso a la palabra tras un acontecimiento traumático. Para lograr nuestro propósito, trataremos de deslindar algunas nociones biopolíticas que se aplicarán a la polifonía de la obra y, a continuación, interpretaremos las *aventis* según varios presupuestos de la llamada «teoría de la memoria». En última instancia, nuestro objetivo es aportar una lectura más a *Si te dicen que caí* ya que, según creemos, la biopoética combinada con la teoría de la memoria puede servir como herramienta interpretativa útil, adecuada a la naturaleza del texto, para rendir cuenta de su multivalencia.

2. La voz de los excluidos: agencia lingüística, intimidación y polifonía

Giorgio Agamben, quien amplía la problemática desarrollada por Foucault alrededor de la biopolítica¹¹, parte de la división conceptual entre *zōé* y *bíos* propia de la Antigua Grecia. El primer término aludía a la vida natural o biológica, y se desplegaba en la *domus*, mientras que el segundo se refería al modo específico de vivir de los seres humanos, a la vida cualificada, propia de la *polis* – la política y la vida occidentales se asentarían en esa pareja categorial¹². Como lo privado se define en relación con lo público y viceversa, el ciudadano pleno sería aquel que, por poseer un dominio privado, tiene acceso al espacio público; quienes no tienen posibilidad ni de lo uno ni de lo otro son los inferiores, marcados por la vulnerabilidad y relegados a su simple condición de seres vivos, a lo que Benjamin denominó *nuda vida* y Schmitt *vida efectiva* (Agamben, 2016: 9-21 y 89; Valls, 2020: 13-22).

Quienes estarían ordinariamente reducidos a esa *nuda vida* serían los extranjeros, las mujeres, los niños y los esclavos, que se moverían en lo que José Luis Pardo (2012) denomina

¹¹ Mientras que Foucault considera que la biopolítica es una cuestión histórica, un modo de ejercicio del poder nacido en la Modernidad y acotado en el tiempo, Agamben difiere y considera que se trata de una cuestión ontológica: el poder en la historia occidental se habría dirigido siempre a la vida, sea mediante modelos jurídico-institucionales o puramente biopolíticos. Por tanto, con la llegada de la Modernidad se habría dado simplemente un cambio cuantitativo en esa centralidad de la vida en el ejercicio político cuya intensificación alcanzó su cota más alta en los campos de exterminio como paradigma biopolítico. Por motivos de extensión, no podemos detenernos en una explicación exhaustiva de ambas perspectivas; remitimos de nuevo a Laura Bazzicalupo (2016) y a Juan Evaristo Valls (2020) para una mayor profundización en el tema, o a cualquiera de las obras de Agamben insertas en su vasto proyecto de *Homo sacer*, como la aquí citada.

¹² A pesar de que esa distinción entre *zōé* y *bíos* es dada por válida, José Luis Pardo (2012: 43) advierte de que Agamben, como otros muchos, idealiza en cierto sentido «lo griego», ya que hay evidencias de que en realidad una amplia gama de las fallas de las que acusa a la sociedad moderna estaba ya presente en la Antigua Grecia.

el «ámbito de la intimidad»¹³: en la casa, sus vidas, en tanto que inferiores, pueden ser arrebatadas por parte del *pater familias* sin que dichas muertes tengan el estatuto de homicidios. Esa distinción entre vidas «públicas» e «íntimas» se manifestaría, también, en el uso de la palabra por parte de unos y otros: *lógos* y *phōné* servirían de criterio para distinguir vidas incluidas y excluidas de la *polis*. El *lógos* se vincula con la racionalidad, es la palabra que «dice algo de algo»: se trata del enunciado proferido por los ciudadanos libres en el ámbito del espacio público y precisa de igualdad entre los interlocutores para adquirir sentido.

En cambio, la *phōné* remite a la animalidad: es la voz, específicamente humana, del «ámbito de la intimidad» que no dice «algo de algo», sino que se asocia con el sentido implícito del lenguaje, con la expresión de los dolores y los placeres. Es la palabra proferida por los seres abyectos, por quien no es considerado un ciudadano libre y que no tiene, por tanto, legitimidad en el espacio público: extranjeros, esclavos, mujeres y niños, marginales sin acceso al *lógos*, se mueven en esa intimidad donde «surge el rumor, el chisme, la murmuración, como mecanismo de defensa oblicuo y sinuoso que toma el lugar de la crítica cuando esta no es posible» (Pardo, 2012: 58).

Por su parte, el soberano, al no estar en relación de igualdad con nadie, no posee *lógos* ni *phōné*, sino «lenguaje privado», una palabra que «no dice algo de algo, sino que se refiere exclusivamente a sí misma, manifiesta su potencia arbitraria de decir» (Pardo, 2012: 57). En la palabra del soberano, «normalización y ejecución, producción del derecho y aplicación de él ya no son de ninguna manera momentos distinguibles», de forma que el soberano en sí mismo es «un *nómos émpsychon*, una ley viviente» (Agamben, 2016: 220).

De ahí se deriva una de las aportaciones fundamentales de Agamben: el poder operaría distinguiendo modos de vivir adecuados y relevantes, las vidas ciudadanas, y modos inadecuados e irrelevantes, la *nuda vida* infinitamente vulnerable¹⁴, según esa lógica de inclusión y exclusión fundada en el *lógos* como «suplemento de politicidad». Ese acceso a la palabra, la denominada «agencia lingüística», no es por tanto una propiedad inherente al

¹³ La noción de «intimidad» es desarrollada por José Luis Pardo (2012) a lo largo de toda la obra aquí referenciada, motivo por el cual no podemos remitir a páginas concretas; recomendamos vivamente su lectura para una aproximación general a la problemática de la inclusión y la exclusión según la perspectiva de Agamben y el uso de la palabra o el *lógos*.

¹⁴ Entendemos con Judith Butler (2006: 52-60) que la vulnerabilidad es un rasgo relacional inherente a la subjetivación puesto que, en tanto que cuerpos, los seres humanos están siempre «abiertos» a la acción del otro; sin embargo, dado que el poder opera excluyendo, quienes carecen de relevancia en el ámbito político quedan en cierto modo «desprotegidos», de manera que su vulnerabilidad es más evidente y radical.

sujeto, sino una consecuencia de su posición con respecto al poder. Esto es así porque las relaciones de poder-saber en cada contexto determinan las condiciones de lo visible – es decir, de las cosas – y de lo enunciable – de las palabras –: el poder es, ante todo, productor de realidad y de verdad. Por tanto, el poder en cada contexto generaría sus propios regímenes de verdad con los que distinguir entre lo que se adscribe a sus presupuestos – la norma – y aquello que no lo hace – lo abyecto –; fenomenológicamente, el discurso habría de entenderse como un elemento dependiente de las variables de los dispositivos estratégicos de poder (Benavides, 2016: 602; Butler, 2009: 229-231; Foucault, 2010: 739-741; González, 2019: 246; Valls, 2020: 13-22).

Aunque la *nuda vida* excluida y abyecta ha estado siempre presente pues es un elemento constitutivo del ejercicio del poder, se manifestó en su faceta más monstruosa en el siglo XX: con «giro totalitario», las dictaduras habrían hecho patente la facilidad con que el poder biopolítico, por su lógica de exclusión e inclusión, puede hacer que amplios grupos poblacionales sean reducidos a meras vidas biológicas deshumanizadas, desvalorizadas y eliminables (Agamben, 2016: 13-18 y 228). El nazismo transformó a los judíos en *nuda vida*, en vidas irrelevantes y peligrosas para la raza; en el caso de la dictadura franquista, durante la inmediata posguerra, quienes ocuparon ese puesto fueron los pertenecientes al bando vencido dado que, desde los discursos del poder, se entendían no solo como amenazas políticas, sino también biológicas que atentaban contra el «orden nacional» del nuevo régimen¹⁵. Por ende, aunque en un sentido estricto no habría ciudadanos libres como tal en la dictadura, quienes pertenecieron al bando vencedor y estaban de parte del poder poseían un mayor nivel de agencia que los vencidos y sus allegados, ya que los segundos eran objeto y objetivo predilecto del ejercicio de poder dictatorial, que buscaba su adscripción a los presupuestos ideológicos oficiales por medio de la vigilancia constante y la represión física y lingüística. Son ellos, como se ha señalado, los protagonistas de la novela de Marsé y, según trataremos de mostrar a continuación, esta cuestión del estatuto ciudadano y la agencia

¹⁵ No es nuestra intención equiparar por completo el horror del Holocausto con la posguerra española; más bien, se busca apuntar el modo en que Franco desarrolló su propia «biopolítica totalitaria» en consonancia con otras, como la del régimen hitleriano. Para ampliar este tema remitimos al sugestivo estudio de Salvador Cayuela Sánchez (2011), en el que realiza una comparación sistemática de las técnicas y dispositivos biopolíticos en el nazismo y en el franquismo, especificando similitudes y diferencias, así como a su otra obra ya citada, *Por la grandeza de la patria* (2014).

Natalia Candorcio Rodríguez (2022): «Lecturas del discurso polifónico en *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé: ciudadanía, verdad y memoria», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 52-72.

lingüística pueden arrojar luz sobre la confusión generada por la confluencia de voces en la narración.

En la obra, el bando vencedor queda reflejado en dos personajes: Conrado, alférez tetrapléjico que gracias a su poder económico y político tiene potestad para organizar la vida del resto en el barrio, y Justiniano, delegado local de Falange subordinado al primero. En tanto que representante metonímico del poder fáctico, Conrado posee la «palabra privada», la palabra que se convierte en ley ella misma y que convierte igualmente en «ley viviente» a su enunciador, de modo que, las escasas veces en las que se reproduce su discurso, éste manifiesta perfectamente el poder del alférez en tanto que tiene implicaciones directas en la realidad¹⁶. Las palabras de Justiniano, en cambio, sólo aparecen referidas en la *aventi* en la que Sarnita expone a sus amigos las supuestas vivencias de Luis, el tísico, en un centro de reclusión de republicanos – silencioso y omnipresente, el delegado de la Falange representa la vigilancia misma como mecanismo del poder disciplinario, tal y como referiremos a continuación.

Como la gran mayoría de los personajes no forma parte de la categoría de «ciudadano», no existe igualdad en su acto comunicativo: cuando Justiniano y Conrado se encuentran en presencia del resto – de los *kabileños* –, lo hacen como meras presencias físicas, como amenazas silenciosas. Como apunta Valcheff (2018: 494), el silencio de los detentadores del poder se aprecia especialmente en los capítulos XIII, XVI y XIX, en los que tres de los niños – El Tetas, Sarnita y Java – mantienen conversaciones con Justiniano.

Marsé, en estos capítulos, emplea lo que Garrido denomina «monólogo dramático», «una modalidad de diálogo en la que se oye únicamente a uno de los interlocutores» (Garrido en Gundín, 1999: 384); dado que sólo aparecen las intervenciones de los niños, el lector podrá recuperar o reelaborar las palabras diálogo de Justiniano por medio del proceso de la inferencia (Valcheff, 2018: 494). No es únicamente remarcable el hecho de que la voz del poder haya sido eliminada de estas conversaciones: la forma en que se construyen los capítulos es, también, esclarecedora. En ellos, los niños revelan, no sin valerse del grado de

¹⁶ Sus palabras, casi siempre que aparecen, son reproducidas por otros personajes en estilo indirecto, normalmente por Sarnita, ya que gran parte de lo que sabemos de él es información que está contándole al resto de *kabileños*. Los ejemplos más relevantes de este fenómeno se contienen en los capítulos I y VIII (órdenes del alférez en el cuadro sexual y en la obra de teatro respectivamente), VII (intercambio de palabras entre Conrado y el obispo antes de que el primero le «cediera» a Java al segundo). En estilo directo sólo se reproducen sus palabras en la discusión que mantienen él y Java a propósito de los papeles de la obra, también en el capítulo VIII.

ficción que ofrece su lógica de las *aventis*, sus comportamientos ordinarios frente al delegado local de la Falange; contruidos a modo de confesiones forzosas, reflejan uno de los rasgos esenciales del control disciplinario propio de gobiernos biopolíticos, el de la visibilidad integral, mecanismo que busca la exposición continua del individuo a fin de conseguir «un conocimiento, a la vez exterior e interior, un conocimiento meticuloso y detallado de los individuos por ellos mismos y por los otros» (Foucault en Lorenzini, 2012: 17).

Gracias a esta visibilidad integral, generalizada y obligatoria, el poder asegura que los sujetos se adscriban a la norma y la acepten, que formen parte de la maquinaria panóptica y funcionen simultáneamente como observados y observadores. Esa lógica es la que opera en los tres capítulos, ya que los niños, pese a repudiar visceralmente a Justiniano, no tienen más remedio que proporcionar información que los delata a ellos mismos y a terceros: «el tuerto», con su mirada ciclópea y totalizadora, obliga a los más vulnerables, los menores de edad, a confesar por sí mismos y por los otros todo lo que escapa a los límites normativos cimentados por el poder.

Aunque Justiniano y Conrado no acostumbren a expresarse verbalmente, el resto de los personajes sí que puede comunicarse entre sí porque existe entre ellos igualdad en su categorización ciudadana y en su uso de la palabra: disidentes políticos, niños y mujeres forman parte de ese género de vida de «la intimidad», de quienes carecen de valor en el espacio público por no estar adecuados a la norma. En ese espacio, como indicaba José Luis Pardo (2012: 55-58), opera el rumor como mecanismo de defensa de los individuos y justamente el rumor, las habladurías, son la esencia misma de la novela. De forma continuada, la narración se introduce por verbos de habla que remiten a ese tipo de discurso de la oralidad, de escasa credibilidad y difícil verificación. Las voces se superponen y complementan, llegando a contradecirse, formando, como analiza Valcheff (2018: 485-503) un complejo entramado rizomático que se rige por la polifonía y que impide discernir cuál es la verdad de la trama. Esa indecidibilidad torna violenta la comunicación literaria: al incluir habladurías, se transgrede la conexión entre el código de lo real y el de la verdad, de forma que la lectura se convierte en una labor de reconstrucción activa en que el lector debe hacerse cargo de la multivalencia del texto, aunque esto implique la aceptación de que nunca podrá aprehenderse del todo o cerrar su sentido (Barthes, 1980: 22-24 y 156-157).

Con esto, el texto se abre a una pluralidad de interpretaciones que causan la desorientación del lector, pues se duda constantemente de la identidad del narrador; sirva este fragmento para ejemplificar ese cambio diegético abrupto en la obra:

Pasaron en fila india sobre el tablón echado en el fango, Mingo y la linterna delante, Amén cerrando detrás, incordiando, entonando vamos a contar mentiras trala-rá, riendo como un conejo, ¿sabes quién lo descubrió, este refugio?, y la voz de Martín: Java, pero parece que la Fueguiña ya lo sabía, la moscamuerta. Pero cuenta, Sarnita, sigue. Sentémonos primero a fumar un pito. Vale, sólo un momento para que veas cómo está de bien¹⁷ (Marsé, 1985: 120)

Tal y como se ha tratado de señalar, desde un prisma biopoético podría comprenderse el motivo por el que la novela se mueve en tales parámetros de cognoscibilidad: las múltiples voces enunciativas, correspondientes a personajes a los que se les ha negado su ciudadanía en el contexto de la dictadura, no tienen acceso al *lógos*, de modo que lo que se pronuncia no responde a la versión de los hechos legitimada por el poder, que es quien produce la realidad y la visibiliza y, por ende, no puede someterse a las categorías de verdadero o falso.

El rumor como mecanismo de defensa de los vencidos hace de la obra en una «novela del ámbito de la intimidad» que torna imposible la localización concreta del origen de la palabra; con ello, se cumple uno de los rasgos fundamentales de los textos multivalentes delimitados por Barthes (1980: 33), ya que se llega a «la negación de toda referencia: el discurso, o mejor aún, el lenguaje, habla, y eso es todo»: nadie se hace cargo de sus palabras y, aunque lo hicieran, estas no estarían legitimadas. La polifonía provoca confusión porque los vencidos, sin agencia lingüística, no son capaces de conformar un testimonio coherente y uniforme de su experiencia – la «voz de la intimidad», excluida del discurso oficial, no podrá nunca ser *lógos*, «decir algo sobre algo». En este sentido, en la novela se pone el punto de mira sobre el estatuto de la verdad en la posguerra cuando, según Marsé, «un día te decían algo y al día siguiente te decían lo contrario» (Marsé en Sherzer, 1982: 175). El franquismo, como sistema de poder, estaba *inventando* una realidad; los personajes, abyectos sustraídos del espacio del *lógos*, no pueden testimoniar sus discrepancias con el discurso oficial, pero sí pueden emplear su rumor para narrar *aventis*, o lo que es lo mismo, pueden hacer memoria de su experiencia.

¹⁷ Todas las citas de la novela que aparecen en el artículo pertenecen a esta edición.

3. La memoria del vencido: el «flujo de la memoria» y las *aventis*

Para nuestra interpretación, es necesario precisar algunos rasgos de la memoria ya que, como se adelantó, posee un peso radical en la obra marseana. Esta no es estanca o fija, sino fluctuante: los recuerdos son complejos entramados de imágenes e ideas que se construyen y reconstruyen continuamente y que no llegan nunca a estabilizarse por completo.

Así, dado que la facultad memorística es orgánica y subjetiva y, por ende, falible, precisa siempre de los otros para su configuración: predecesores, contemporáneos y sucesores han de dotar de credibilidad al recuerdo del sujeto para que adquiera consistencia, por lo que individuo y sociedad quedan irremediabilmente ligados en el ejercicio memorístico. La memoria no es, por tanto, una experiencia pasiva, privada y sentimental, sino que más bien se trata de un proceso activo, performativo y discursivo que el sujeto lleva a cabo con los otros, conformado por diferentes prácticas memoriales a partir de las cuales se va resignificando el pasado desde el momento presente¹⁸ (Halbwachs, 2004: 54-95; Ricoeur, 1999: 16-27; Reyes-Mate, 2008: 22-28; Santamaría, 2020: 20-22; Straub, 2008: 218).

Podría decirse que la novela es, en sí misma, un ejercicio memorístico, puesto que nace de la rememoración que lleva a cabo Ñito en la historia-marco en 1972 al enfrentarse al cadáver de quien fue su mejor amigo¹⁹. Este personaje no es, en ningún caso, un narrador fiable: es tildado constantemente de mentiroso compulsivo, acusación que él mismo corrobora en más de una ocasión, ya que comprende que, a veces, la mentira es funcional si ayuda a ocultar verdades excesivamente desagradables, por lo que se resigna a ser un mentiroso: «¿Eso querías que le dijera al chico, esa sucia, verdad? No me habría creído, a mí no me cree nadie [...] Yo tengo mi mentira verdadera y pim pam fuera, camarada, le diré, lo

¹⁸ Según Manuel Reyes-Mate, el problema del caso español es que se ha malentendido el concepto de la memoria y se ha relegado al espacio privado y a la subjetividad de la emoción, desatendiendo al valor que ha de tener en su faceta política. Esta desavenencia es perfectamente expuesta por el filósofo (2008: 25): «Debería quedar claro de una vez que la “memoria histórica” no es la evocación de cómo le fue a cada cual en la Guerra Civil o en la posguerra, sino poner sobre la mesa de nuestra reflexión política una violencia pasada sobre cuyo olvido se ha construido el presente. Si queremos cancelar ese pasado, si queremos una política que no marche sobre nuestras víctimas tenemos que asumir como propia la responsabilidad histórica, el hacerles justicia» (Reyes Mate, 2008: 25).

¹⁹ Linda Gould Levine (1979) relaciona de manera muy convincente el acto de Ñito de destapar los cadáveres a los que debe hacer la autopsia, con lo que se inicia su «lectura» de su pasado, con el acto del lector que, en paralelo, abre el libro e inicia la lectura de la historia; según ella, con ese paralelismo y otros muchos Marsé está consiguiendo que los lectores se hagan cómplices del *voyeurismo* imperante en la novela. Ese *voyeurismo* es también analizado por María Silvina Persino (1999), quien ofrece un muy recomendable estudio de la novela en clave psicoanalítica.

coge o lo deja» (p. 275-276). Esta tendencia, sumada a que el tiempo recordado es remoto – 1942 –, fomenta que la imaginación se inmiscuya en lo narrado pues la mente humana al recordar no es nunca objetiva.

Además, como se indicó anteriormente en relación con la polifonía, la voz de Ñito no es la única que aparece en la obra: la aparición de múltiples narradores convierte al texto en un entramado de discursos memorísticos de quienes, debido a la explicada carencia de agencia lingüística, no pudieron confrontar su recuerdo con el del resto. Por ello, se ofrecen versiones distintas e inverificables sobre la experiencia vivida; la materia narrada, conformada por recuerdos individuales y colectivos, es radicalmente inestable y condiciona, además, la articulación textual. La concatenación de episodios parece no seguir un patrón sólido, ya que las analepsis y prolepsis combinadas con los cambios diegéticos se suceden sin apenas indicaciones al lector.

Según creemos, esa apariencia caótica a nivel estructural puede responder a la operatividad memorística que se acaba de describir: la evocación no sigue un orden lógico en la mente de quien recuerda, y la subjetividad es inherente a tal procedimiento, algo amplificado en la novela por lo inasible de la experiencia recordada, jamás verificada, de modo que los fragmentos se suceden según lo que podríamos llamar un «flujo de la memoria» —en este sentido, el peso de las *aventis* en la obra posee una relevancia radical.

La narración de *aventis*, que sirve como un método de evasión y mecanismo de compensación, se acerca a lo teatral y los relatos resultantes están claramente marcados por el rumor o la oralidad²⁰. Estas historias juegan con lo verdadero y lo falso, siempre en el límite de lo creíble, de modo que a veces ni siquiera los contadores de *aventis* son capaces de discernir entre lo que han vivenciado y lo que han inventado²¹; a nivel diegético, el acto mismo de contar *aventis* constituye, según creemos, un ejemplo de la ejecución de la memoria de los vencidos.

En efecto, contar *aventis* constituye un ejercicio memorístico activo y social, construido discursivamente y, además, entronca con la víctima de un acontecimiento traumático. Miembros paradigmáticos de la intimidad —pues, además de pertenecer al bando

²⁰ Recomendamos fervientemente el estudio que ofrece Mariela Sánchez (2018) sobre las relaciones entre memoria y oralidad en literatura.

²¹ Por ejemplo, el propio Sarnita, después de oír una *aventi* poco plausible de Java, dice: «La verdad, nunca la dijo. Ni el mismo Java la sabía. La verdad era todavía, lo mismo que en sus *aventis*, aquella turbia materia que no conseguía elevarse, desprenderse del fondo» (p. 199).

vencido, son infanto-adolescentes, por lo que su grado de vulnerabilidad es siempre mayor al de los adultos (Butler, 2006: 58)—, sustraídos de la agencia lingüística y política suficiente como para decidir en el decurso de sus vidas, se reúnen de forma casi ritual para ir reconstruyendo el pasado inmediato del barrio y se refugian en la creatividad, gracias a la que imaginan simultáneamente presentes y futuros mejores que los reales. En este proceso «hacen memoria» en un sentido performativo en la medida en que las *aventis* se construyen como vertientes irreales, pero posibles, de sus vidas de los jóvenes *kabileños* barceloneses de la posguerra.

Los niños, «irremediabilmente condenados a soñar en *technicolor* o a callar ante el gris de la vida cotidiana» (Fernández, 2004: 189), muestran su vida en las *aventis* no como *fue*, sino como *podría haber sido* puesto que, como recalca Manuel Reyes-Mate (2006: 46), la perspectiva de la víctima es privilegiada porque sabe mejor que nadie que «el hecho no agota las posibilidades de una acción histórica». Por este motivo, con las *aventis*, Marsé reproduce acertadamente la situación de la víctima para con la memoria y la verdad. Como indica Elizabeth Jelin (2012: 114): «la narrativa de la víctima comienza en una ausencia, en un relato que todavía no se sustanció [...] la narrativa que está siendo producida y escuchada constituye un proceso de construir algo nuevo.

Se podría decir, inclusive, que en este acto nace una nueva «verdad». Eso es precisamente lo que parece ocurrir en la novela de Marsé: la «verdad» oficial, producida por el régimen por su propio sistema de relaciones de poder-saber acordes a la «realidad» impuesta, no se corresponde con la experiencia vivida por el vencido, el cual se ve obligado a refugiarse en la creatividad para evadir la realidad²². Así, el objetivo último de las *aventis* es el de «obtener, a partir de muchas mentiras, una verdad literaria que reflejara el espíritu del barrio y, en definitiva, de la España de la posguerra» (Santamaría, 2020: 43): con ellas se reproduce el pasado, el presente y el futuro de la víctima sustentados en un no-ser que solo pueden recuperarse por esa compleja combinación de testimonio e imaginación que, por ser incompatible con el discurso oficial, sirve precisamente para denunciar la ausencia en que se funda su identidad cercenada.

²² Marsé ha reflexionado mucho acerca de esta situación vital límite de quien vive bajo un régimen dictatorial y su vinculación con la creatividad como recurso; en una de las entrevistas en las que lo trata, dice lo siguiente: «Viviendo en una dictadura la gente tiene la sensación de hallarse permanentemente en la antesala de otra vida, más intensa y más digna; es decir, la sensación de que la vida de verdad, la que se vive libremente, se halla en otra parte. Y la represión siempre es un incentivo para la imaginación» (Marsé en Escobedo, 2011: 127).

Natalia Candorcio Rodríguez (2022): «Lecturas del discurso polifónico en *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé: ciudadanía, verdad y memoria», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 52-72.

Lo desolador es que los personajes de Marsé son conscientes de que sus discursos no son más que el reflejo de la impotencia que sienten ante ese futuro arrebatado con violencia; lo verbaliza perfectamente Sarnita en su hipotética conversación con Justiniano:

esto es la fachada del asunto pero, ¿qué hay detrás de esa fachada?, hoy todo son rumores y embustes sobre denuncias y revanchas y hasta fusilamientos cada nuevo amanecer en la playa, dicen, patrañas inventadas por los rojos que aún quedan, camarada, ya sabe, diarrea cerebral de los que rabian impotentes porque lo perdieron todo en la guerra, la dignidad, la verdad, las agallas, el entendimiento y hasta la memoria verdadera perdieron (282).

A este respecto, se ha recalcado que la narrativa de Marsé «es una narrativa equivalente a la transmisión moral de la memoria, subrayando lo oral de la memoria que documenta; además del rescate hablado de una convivencia abolida o secuestrada» (Izquierdo, 2005: 19). Efectivamente, ya desde la primera oración de la novela se prefigura que su intención se aleja del realismo convencional y se adentra en la subjetividad de la memoria²³, la cual constituye el medio por el que nuestro autor se enfrenta, pasado el tiempo, al acontecimiento que convirtió su vida en un no-ser, en la ausencia de posibilidad de su propio desarrollo; por este motivo, podría considerarse un ejemplo de «narrativa postraumática», tal y como la describe Dominick LaCapra (2005: 182-193), puesto que, lejos de tratar de resolver el conflicto de forma armoniosa y aprehensible, se adentra de lleno en el «trauma histórico», reflejando sus claroscuros y haciendo surgir en el espacio textual esa «nueva verdad» que, aunque no se corresponde objetivamente con los hechos, ilumina la memoria de lo acaecido.

Las *aventis* no pueden funcionar eternamente: cuando los personajes maduran, están condenadas a la desaparición, ya que la asunción de la realidad en toda su crudeza y complejidad impide que la imaginación siga operando como antaño. Al final de la novela, los *kabileños* inician ese proceso madurativo y comienzan a rechazar las explicaciones ficticias del mundo que ofrece Sarnita, quien queda profundamente decepcionado al comprobar que sus historias han llegado a su fin²⁴. Por todo lo aducido, es casi inevitable que el lector identifique en el personaje de Sarnita/Ñito con el propio Juan Marsé, no sólo por su coincidencia

²³ «Cuenta [Ñito] que al levantar el borde de la sábana que cubría al ahogado, revivió en la cenagosa profundidad de pantano de sus ojos abiertos un barrio de solares ruinosos y tronchados geranios cruzados de punta a punta por silbidos de afilador; un remoto espejismo traspasado por el aullido azul de la verdad» (57).

²⁴ «Qué rollo. Sólo creéis en lo que habéis visto» (346).

onomástica²⁵, sino por su postura frente al recuerdo: el celador, en la década de los setenta, frustrado por la conciencia de su pasado perdido, adereza sus recuerdos, de forma que no pueden categorizarse ni de verdaderos ni de falsos, sino de verosímiles, de virtualmente posibles, pero anulados por el ejercicio de las relaciones de poder-saber desplegadas en el gobierno biopolítico franquista. Esta fina línea la tiene bien clara el Antonio Faneca adulto quien, al explicarle la función que desempeñaba en su grupo de la infancia a Sor Paulina, recalca que le llamaban «el *aventis*. No el mentiras, sino el *aventis*, es otra cosa, usted de eso no entiende» (p. 278).

4. Conclusiones

Si te dicen que caí ofrece en su complejidad textual un testimonio memorístico heterodoxo, ya que en él se problematiza el estatuto de la víctima y su relación con la palabra, la verdad y la memoria: como adelantamos en la introducción, desde una interpretación biopoética puede observarse que no solo reproduce miméticamente el contexto en que se sitúa la narración sino que, según creemos, consigue *producirlo* en el texto.

Si en las dictaduras biopolíticas el poder, por sus mecanismos represivos y censores, evita que los vencidos posean palabra pública o *lógos*, Marsé hace lo mismo con sus personajes: al impedir que las voces enunciatoras se deslinden con claridad, dificultando la atribución de lo enunciado a personajes concretos, el autor barcelonés niega a la población de su novela la posibilidad de ejercer su agencia lingüística, de «decir algo sobre algo» o testimoniar de forma clara.

Como resultado, aparece un cúmulo de discursos en cierto sentido incoherente, contradictorio y confuso que responde precisamente al estatuto de los representantes del bando vencido como habitantes del denominado «ámbito de la intimidad», carente de legitimidad en el espacio público y fundado, no en el *lógos*, sino en el rumor, imposible de someter a las categorías de verdadero o falso. Con ello, al recrear la Barcelona de su infancia desde los setenta, nuestro escritor es capaz de poner en cuestión cualquier principio de

²⁵ El nombre de Juan Faneca, empleado por Marsé como pseudónimo en alguna ocasión, así como personaje en varias novelas, representa para el autor, según José Luis Gundín (1999: 9) «al niño imaginativo que quiso contar su versión sobre una historia inaprehensible a sus ojos que el novelista barcelonés – ya con el nombre que lo ha hecho famoso, Juan Marsé – ha llevado dentro, dejándolo aflorar en aquellas novelas que se desarrollan en los años de su infancia». Este hecho resulta significativo en la novela aquí analizada, puesto que Faneca es también el apellido de Sarnita/Ñito.

veracidad; no en vano, para él, la posguerra estaba definida por la más pura ambigüedad, ya que «era un tiempo muy curioso. Si no te jodían unos, te jodían los otros» (Marsé en Vila-Matas, 2008: 150).

En el texto se despliega una verdad caleidoscópica que refleja acertadamente cómo las víctimas, sin acceso a la palabra pública, no generaron un discurso unificado mediante el cual pudieran definir su estatuto, puesto que solo tenían acceso a esa «palabra de la intimidad» que, en la novela, alcanza su máximo exponente en las *aventis*. Como esos testimonios del conflicto quedaron soterrados por no poderse elaborar lingüísticamente ni haberse confrontado con el resto, su reconstrucción treinta años más tarde queda manchada por la evanescencia del recuerdo: con la polifonía y las *aventis*, y con esta novela en general, Marsé parece estar incidiendo en la casi imposibilidad de recuperar de manera efectiva una narración memorística de los vencidos, fundada en una ausencia irrecuperable. Aun así, pese a que ese ejercicio de memoria no sea del todo posible, no deja por ello de ser necesario: para el autor barcelonés, como para muchos teóricos de la memoria, el deber de memoria está todavía a la orden del día si queremos llegar a hacer la «justicia de las víctimas» que reivindicaba Reyes-Mate (2008: 26). A través del personaje de Sarnita aclaraba el autor elocuentemente el sentido de sus *aventis*:

no renuncio en mis *aventis*, siempre que haga el caso, a vengarme de un sistema que saqueó y falseó mi niñez y mi adolescencia, el sol de mis esquinas. Yo no olvido ni perdono, díselo a tu comi y a quien rasque. Díselo. [...] pienso seguir contando no una aventi, sino diez, veinte, treinta, las que haga falta, según mi real criterio y mi repajolera gana de hacerlo, y al que le pique que se rasque, repito. [...] Por lo demás, camarada, que les den muy por el saco a todos. Y en tanto el poder sigue usufructuando en exclusiva la memoria de unos hechos que nos pertenecen, arrebatándonos las señas de identidad y prohibiéndonos hacer el recuento de lo ocurrido, bríndate por nosotros, por nuestras humildes *aventis* y por nuestra insobornable voluntad de contárselas a quien quiera oírlas. Recibe un abrazo de tu colega en patrañas y aventuras. Sarnita (Marsé, 1977: 172-174).

Por ello, la literatura marseana no es únicamente espacio de elaboración traumática, sino también de reivindicación política: frente a la versión oficial de la historia impuesta por el régimen, la «memoria histórica» despierta en esta narración en forma de *aventis* como «patrañas», en su doble acepción de «mentira» y «cuento entretenido», como mecanismos expresivos al servicio del dolor de un grupo de niños condenados a sufrir las penurias de la posguerra. Un perfecto resumen de su función se contiene en el verso de Machado que parafrasea Sarnita al darle un consejo a Java para crear mejores *aventis*: «no te me pongas nervioso, Legañas, todo está calculado para que resulte confusa la historia y clara la pena»

Natalia Candorcio Rodríguez (2022): «Lecturas del discurso polifónico en *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé: ciudadanía, verdad y memoria», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 52-72.

(200). Poco importa que lo que se cuente sea real o no; lo esencial es el sentimiento, compartido por todos los personajes, de soledad y desolación incardinadas. En el texto se despliega una «narración postraumática», un contradiscurso fundado en la conciencia de que la palabra de la víctima, su testimonio, ha sido acallado y no podrá recuperarse con la objetividad que precisaría. Resulta tremendamente expresiva la forma en que se cierra la novela: «Hombres de hierro, forjados en tantas batallas, soñando como niños» (p. 368); aunque se resignen por obligación, en los años setenta, los personajes siguen cavilando sobre la virtualidad del futuro que nunca pudo llevarse a cabo. El paso del tiempo no ha conseguido cerrar las heridas de quienes sienten que todavía no se ha resuelto como es debido el acontecimiento que marcó sus vidas, que todavía no se ha hecho justicia de las víctimas: la revisión de la memoria de la posguerra sigue siendo, para Marsé y para muchos otros, totalmente necesaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2016[1998]), *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*, I, Valencia, Pre-Textos.
- AGUILAR, Paloma (2021[2008]), *Políticas de la memoria y memorias de la política: el caso español en perspectiva comparada*, Madrid, Alianza Editorial.
- ARIAS, Fernando, «Juan Marsé: sobre el totalitarismo en ropa interior», *Triunfo*, n°799, 20 de mayo de 1978, pp. 70-71.
- BARTHES, Roland (1980[1970]), *S/Z*, Avellaneda, Siglo XXI Editores.
- BAZZICALUPO, Laura (2016[2010]), *Biopolítica: un mapa conceptual.*, Madrid, Melusina.
- BENAVIDES, Alexander (2016), «El cuerpo como espacialidad ambigua: somato-política y resistencias corporales en Michel Foucault», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5, pp. 601-610.
- BUTLER, Judith (2006[2004]), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- (2009[1997]): *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis.
- CASALS, Núria (2005), «Personalidad literaria y humana del autor (Arturo Pérez Reverte, Joan de Sagarra, Javier Coma y Beatriz de Moura)», en Celia Romea (coord.), *Juan Marsé, su obra literaria: lectura, recepción y posibilidades didácticas*, Barcelona, Horsori, pp. 85-98.
- CAYUELA, Salvador (2011), «Biopolítica, nazismo, franquismo. Una aproximación comparativa», *Énxoda: Series Filosóficas*, 28, pp. 257-286.
- (2014): *Por la grandeza de la patria: la biopolítica en la España de Franco*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- CUESTA, Josefina (2008), *La odisea de la memoria: historia de la memoria en España siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.

Natalia Candorcio Rodríguez (2022): «Lecturas del discurso polifónico en *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé: ciudadanía, verdad y memoria», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 52-72.

- ESCOBEDO, María (2011), «Juan Marsé: “de una novela sólo es verdad lo que se cree el lector”», *Cuadernos hispanoamericanos*, n°732, pp. 125-131.
- ESCUADERO, Rafael (coord.) (2011), *Diccionario de memoria histórica: conceptos contra el olvido*, Madrid, Catarata.
- FERNÁNDEZ, Álvaro (2004), «Tensiones posmodernas. Juan Marsé: la lucha por el sentido», en A. Alonso, I. Lerner y R. Nival (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*, vol. III, pp. 185-192.
- FOUCAULT, Michel (2010), «Diálogo sobre el poder», *Obras esenciales*, Barcelona, Paidós, pp. 739-750.
- GARVEY, Diane (1980), «Juan Marsé's *Si te dicen que caí*: The Self-reflexive Text and the Question of Referentiality», *MLN*, vol. 95, n°2, pp. 376-387.
- GONZÁLEZ, Diana (2019), «Las políticas de lo audible: el sentido entre phōné y logos», *Escritura e imagen*, n°15, pp. 243-251.
- GOULD LEVINE, Linda (1979), «*Si te dicen que caí*: un caleidoscopio verbal», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. VII, n°3, pp. 309-327.
- GUNDÍN, José Luis (1999), *La novela de Juan Marsé: Análisis de las tendencias y de las técnicas narrativas*, tesis doctoral dirigida por la dra. M. I. de Castro García, UNED.
- HALBWACHS, Maurice (2004[1968]), *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HUYSEN, Andreas (2001), *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- IBARZ, Joaquim (1997), «Latinoamérica aplaude a Marsé», *La Vanguardia*, 01 de diciembre de 1997, p. 30.
- IZQUIERDO, Luis (2005), «La imagen literaria de Barcelona en las novelas de Juan Marsé», en Celia Romea (coord.), *Juan Marsé, su obra literaria: lectura, recepción y posibilidades didácticas*, Barcelona, Horsori, pp. 17-24.
- JELIN, Elizabeth (2012[2002]), *Los trabajos de la memoria*, Lima, IEP.
- LACAPRA, Dominick (2005[2001]), *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2009[1998]), *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- LÓPEZ, José Manuel (2008), «Memoria histórica y literatura. Una introducción», *Barcarola: revista de creación literaria*, n°71-72, pp. 243-258.
- LORENZINI, Daniele (2012), «Mostrar una vida. Foucault y la (bio)política de la visibilidad», en *Biopolítica en el mundo actual: reflexiones sobre el efecto Foucault*, Barcelona, Laertes, pp. 89-116.
- MACCCIUCI, Raquel y POCHAT, María Teresa (dirs.) (2010[2009]), *Entre la memoria propia y la ajena: tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Ediciones del lado de acá.
- MAINER, José Carlos (2008), «Juan Marsé o la memoria en carne viva», en Ana Rodríguez Fischer (coord.), *Ronda Marsé*, Barcelona, Candaya, pp. 66-76.
- MARSÉ, Juan (1977), «La “aventí” secuestrada (Carta de Sarnita al chorizo)», *Confidencias de un chorizo*, Barcelona, Planeta, pp. 171-174.
- (1985[1973]): *Si te dicen que caí*, ed. W. M. Sherzer, Madrid, Cátedra.

Natalia Candorcio Rodríguez (2022): «Lecturas del discurso polifónico en *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé: ciudadanía, verdad y memoria», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 52-72.

- MAUREL, Marcos (2008), «La memoria obstinada de Juan Marsé», *Barcarola: revista de creación literaria*, nº71-72, pp. 308-315.
- ORTEGA, José (1976), «Los demonios históricos de Marsé: *Si te dicen que caí*», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº312, pp. 731-738.
- PARDO, José Luis (2012), *Políticas de la intimidad: ensayo sobre la falta de excepciones*, Madrid, Escolar y Mayo Editores.
- PARRILLA, Antonio (2019), «Pedro, *homo patiens*. La biopolítica franquista en *Tiempo de silencio*», *Romance Notes*, vol. LIX, nº3, pp. 409-420.
- REYES-MATE, Manuel (2006), «Memoria e historia: dos lecturas del pasado», *Letras libres*, nº53, pp. 43-48.
- (2008), *Justicia de las víctimas: terrorismo, memoria, reconciliación*, Barcelona, Anthropos.
- RICOEUR, Paul (1999), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife.
- SÁNCHEZ, Mariela (2018), *Mala herencia nos ha tocado: Oralidad y narrativa en la literatura sobre la Guerra Civil y el franquismo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- SANTAMARÍA, Sara (2020), *La querrela de los novelistas. La lucha por la memoria en la literatura española (1990-2010)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- SHERZER, William M. (1982), *Juan Marsé: entre la ironía y la dialéctica*, Madrid, Fundamentos.
- (1985): «Introducción» a Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, Madrid, Cátedra.
- STRAUB, Jürgen (2008), «Psychology, Narrative and Cultural Memory. Past and Present» en Astrid Erll y Ansgar Nünning (ed.), *Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Handbook*, Berlín, Walter de Gruyter, pp. 215-228.
- SILVINA, María (1999), «La escena voyeurista como matriz en *Si te dicen que caí*», *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, tomo 12, nº1, pp. 59-76.
- VALCHEFF, Fernando N. (2018), «*Si te dicen que caí* (1973), de Juan Marsé: usos, modulaciones y funcionalidad del discurso polifónico en el entramado rizomático de las aventuras», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº29, pp. 485-505.
- VALLS BOIX, Juan Evaristo (2020), *Giorgio Agamben: política sin obra*, Barcelona, Gedisa.
- VALS, Fernando (2009), «Teoría y práctica de la “aventura” en Juan Marsé», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº755, pp. 23-27.
- VILA-MATAS, Eduardo (2008), «Un pirata de Caribe», en Ana Rodríguez Fischer (coord.), *Ronda Marsé*, Barcelona, Candaya, pp. 148-152.
- YELIN, Julieta (2020), *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*, Pittsburgh, Latin America Research Commons.