

CORAZÓN POLACO : LITERATURIZACIÓN DE LA MEMORIA EN MARÍAS Y MUÑOZ MOLINA

Alvaro Fernández

Universidad de Buenos Aires

La novela española de fines del siglo XX está atravesada por ejes que podrían considerarse como dominantes y comunes al campo intelectual. El paso de la dictadura franquista a una democracia que en una veintena de años operó cambios trascendentes en la imagen que del país y su historia tienen sus habitantes, propició una serie de temáticas, estilos y géneros que aparecieron en las letras a fines de la década del 80.

El auge de una literatura que recupera el valor de la autobiografía puede explicarse en parte a través de un análisis de los acontecimientos socio-culturales que marcan una intensa crisis del sujeto en el fin de siglo XX. La llamada situación posmoderna fortaleció el individualismo, la ahistoricidad, la lógica de las apariencias y el cultivo del narcisismo como valores sustentables. Estos postulados despertaron adhesiones y rechazos pero evidentemente han marcado gran parte de la producción literaria española de los últimos años. Varias novelas premiadas y consagradas por gran parte de la crítica se presentan en principio como textos ficcionales que a través de informaciones extratextuales (paratextos, publicidad, reportajes a los autores, críticas periodísticas) sugieren al lector la conveniencia de una lectura en clave autobiográfica.

De distintas maneras, estas novelas *seudo-autobiográficas* terminan señalando una figura que se hace cargo de manera ambigua de la narración: se constituye entonces una entidad, una voz narradora, que oscila entre una referencialidad explícita y los juegos de identificación y distanciamiento que permite la ficción.

El jinete polaco (1991) da cuenta de la recuperación del pasado de una familia para concluir en la constitución de la identidad del protagonista que evidentemente, no es Antonio Muñoz Molina. Sin embargo, el texto –que recupera íntimamente la memoria familiar–, está dedicado a sus padres, y la novelesca ciudad de Mágina se asocia automáticamente a Úbeda, donde nació el autor. Según las distintas ediciones, el lector tiene las suficientes pistas para poder leer estos elementos como claves que remiten a la historia personal del autor y tomar a la novela como una autobiografía encubierta y trastocada.

Corazón tan blanco (1993) aparece luego de *Todas las almas*, novela que transcurre en Oxford, protagonizada por un profesor español que narra sus experiencias en primera

persona. Dado que Javier Marías trabajó en la universidad inglesa como docente, se habilitó una lectura del texto en clave autobiográfica, reforzada especialmente por el estilo: Marías escribe sus artículos con el mismo tono que usa en novelas y cuentos. El narrador de *Corazón tan blanco* comparte las características del de la novela anterior – desde el tono y estilo de sus reflexiones hasta el nombre de su esposa–, con lo que se refuerzan los indicios de que en medio de la ficción se cifra la autobiografía.

Cabe preguntarse por qué en todos los casos el género autobiográfico aparece para ser violado sistemáticamente y constituir la *falsa autobiografía*, género que contendría en su nombre una clara contradicción. La novela autobiográfica se mueve entre lo literario y lo histórico, entre la ficción y la no-ficción. La falsa novela autobiográfica aparece para forzar el límite y ubicarse en un lugar indecible.

De la misma manera, España se ubica desde mediados de los '80 en un nuevo espacio virtual: la Europa de fin de siglo con su carga de valores políticos y culturales, con una lectura e interpretación *occidental* de la historia, con un impulso irrefrenable al individualismo y la deshistorización de las masas. La nueva España es un espacio al que hay que llenar de contenido. En la política interna, el franquismo se aleja definitivamente del horizonte y se teje el olvido pactado de sus crímenes y responsabilidades. Los valores de la Segunda República se vuelven difusos y lejanos, y un manto de silencio cae sobre la sociedad para apaciguar y olvidar el enfrentamiento de la llamada *guerra fratricida*.

Esta reconstitución a partir del olvido puede leerse en algunas novelas que llevan adelante la construcción de una voz narradora en medio de un espacio contradictorio y evanescente: un país modernizado que disfruta de su amnesia. Esa entidad, esa voz encargada de contar lo que no puede contarse –la guerra civil y la posguerra– necesita de un laborioso trabajo de jerarquización y autorización para poder sostenerse y no desaparecer, plena sólo en vacío y trivialidad. En estas autobiografías falsas o ambiguas, lo más importante, lo que tiene un sentido trascendente, heroico y novelesco en la Historia Española Contemporánea; está ausente. Las novelas responden a una pregunta crucial en la narrativa posterior al pacto de silencio: cómo contar, cómo escribir novelas que miren hacia el pasado si los hechos más graves y trascendentes están ausentes. El apaciguamiento compulsivo del gran enfrentamiento entre republicanos y facciosos hace imposible la escritura de una novela histórica, autobiográfica o realista que trate de dar cuenta del pasado siglo desde alguna de las dos posiciones.

Los narradores de las dos novelas hablan con la conciencia de que lo que hay que contar está en otro tiempo, en el pasado, en un lugar al que ya no se tiene acceso. Ese es el relato posible a fines del siglo XX, cuando se tiene conciencia de que lo que hay que contar no puede contarse *fielmente, realmente*, sino a través de la impostación de una

voz que debe, a su vez, autorizarse para ser escuchada. Si bien es necesaria la *verdad* como clave de lectura, es imposible pensar en ella como clave de escritura. Se piensa entonces en una verdad elaborada indirectamente, a través de la idea de que la literatura puede contener una *verdad otra*, tanto o más válida que la histórica.

La idea de verdad atraviesa los textos violada y arrastrada, pero sólo para confirmarse finalmente en la constitución de un yo que afirma y autentifica lo dicho. Así, la figura de autor es indispensable para sostener los textos. De diversas formas, desde los paratextos de los libros hasta sus intervenciones públicas como agentes culturales, pasando por los artículos periodísticos que algunos publican, los autores construyen una imagen que refrenda lo dicho en las novelas y contribuye a sostener la idea de *verdad* como *transfiguración literaria*.

Toda autobiografía se construye alrededor de la voz narradora, la del personaje que es a la vez una imagen del autor del libro. Las falsas autobiografías también apuntan, en definitiva, hacia el autor, responsable último de un texto que no define claramente su inscripción en lo ficticio o lo referencial. El narrador no es quien dice ser, su figura está afirmada pero también puesta en cuestión dentro de la obra. El texto que escribe para dar cuenta de su historia incluye la problematización de la constitución de su identidad. A lo largo de las novelas, los narradores realizan un doble movimiento de fortalecimiento y disolución del yo que termina configurando un espacio de sentido, una significación que prescinde de la indecible dualidad de realidad-ficción. Las falsas autobiografías desestabilizan el sentido del género autobiográfico –nacido para contar la verdadera historia de un personaje-narrador-autor– para crear un espacio nuevo: el del autor literario. Crean voces autorales, regidas por autores que reclaman el derecho a ser considerados como tales.

La construcción de una identidad en la nueva sociedad española, el manejo del pasado y de la historia, la tensión constante entre la ficción y lo real; son los ejes que constituyen de manera subterránea estos textos. Desde la superficie textual, desde ciertas elecciones argumentales, pueden percibirse notables coincidencias que hacen pensar en un proceso que une las novelas a pesar de sus aparentes diferencias.

Corazón polaco

Un ejercicio de escritura interesante puede ser escribir una síntesis argumental del texto analizado que pueda funcionar como contratapa del libro. Por ejemplo:

Un pasado familiar en parte olvidado voluntariamente y en parte desconocido por el protagonista cobra importancia cuando este decide unir su destino a una mujer. El narrador –exitoso traductor en organismos internacionales– realiza una reconcentrada reflexión sobre las posibilidades de contar, recordar y olvidar. Entre

sus opiniones incluye una visión crítica sobre los funcionarios internacionales para los que trabaja: los considera mediocres, superficiales e intrascendentes; especialmente en comparación con el bagaje cultural que ostenta y desde el elaborado fluir de su discurso. Tiene treinta y cinco años y esto lo lleva a poner un orden en su vida –proceso que llevará adelante en la escritura de la novela–: a través de un procesamiento del pasado familiar, será capaz de enfrentar un futuro junto a la mujer que, en definitiva, desencadenó el texto. La novela incluye relaciones intertextuales que intervienen activamente en la trama y explican el título. Desde obras literarias hasta una pintura de Rembrandt, las obras de arte se incorporan a la larga reflexión del narrador como instrumentos de lectura de lo real y desencadenan un artificioso juego de alusiones en el que el arte se proyecta sobre lo real, iluminándolo.

El ejercicio de escritura resulta especialmente económico: el péfido resumen argumental da cuenta de cualquiera de las dos novelas con sospechosa eficacia. La primera conclusión sería considerar a *Corazón tan blanco* como una reescritura de *El jinete polaco*. La (per) versión de Marías tiene diferencias muy productivas para ser pensadas desde los intereses de clase que se exponen en ambos textos y desde los que se justifican las voces narradoras. Si Muñoz Molina lleva adelante una estrategia de constitución del yo a través de la recuperación de una memoria familiar, Marías pone en escena los peligros que este proceso implica y recuerda la necesidad de establecer un pacto de silencio y olvido alrededor de los crímenes del franquismo. Se puede ver en ellas la continuidad de un proceso de apropiación, manejo y traducción de la memoria histórica de la posguerra civil. A través de configuraciones que son comunes a ambos textos, dos narradores en tramas similares rememoran, reflexionan y construyen una eficaz imagen de sí mismos que se proyecta sobre la imagen del autor de cada libro. En las ficciones, los narradores-traductores llevan adelante una compleja reflexión sobre la herencia familiar desde una voz que en un principio es débil e insegura y que al fin de la novela se asentará como dueña del texto, de sí misma y de la historia de la familia. Para concretar este trabajo –propio de una renovación generacional–, los narradores de ambos textos realizan procesos análogos.

Hay un movimiento de alejamiento de España que constituye una suerte de extrañamiento previo a la constitución de una voz autorizada. Los dos narradores trabajan como traductores en organismos internacionales y hacen ostentación de un internacionalismo que lucen como una garantía de la calidad del punto de vista que elaboran sobre España.

La operación de traducción está asociada a la de escribir y trasciende la anécdota para constituirse en una de las claves de lectura de los textos.

El narrador de *El jinete polaco* escapó de España, asfixiado por la mediocridad de su pueblo. Su trabajo como traductor lo lleva por el mundo en una suerte de superación del destino que por su origen debería haber tenido. Se pasea por lugares que su madre no sabría ubicar en el mapa y sólo podría relacionar con el mágico mundo de las películas (77s).

El oficio de traductor será una de las claves operativas de la construcción del yo: intermediario, gestor del cambio generacional, el narrador será quien elabore una historia posible de su familia y de la ciudad donde nació, desde un punto de vista que se jerarquiza y cobra autoridad a lo largo del texto. La primera parte de la novela, "El reino de las voces", delimita un espacio textual en el que se mueve el narrador como regulador final del aparente fluir descontrolado de los discursos.

Y mientras escucho palabras que no me importan y busco equivalencias con un automatismo instantáneo oigo detrás de esas voces y de la mía propia otras voces que vuelven y que parecen hablarme al oído como si fueran ellas las que suenan en el interior de los auriculares acolchados, autónomas, escondidas, tan fieles como los latidos de mi sangre, diciéndome que vuelva, anunciándome que no han dejado de existir en el instante en que yo cuelgo con alivio un teléfono, que han seguido sonando en la casa y en la plaza sin álamos y en las calles de donde yo me marché con el propósito de no volver nunca, hace exactamente la mitad de mi vida. (78)

En el principio del texto el yo se mantiene en una posición indecisa y endeble. Las múltiples voces que le llegan sólo parecen confundirlo. Para el final del texto y a través de un extenso recorrido por la historia de Mágina y de su familia, el narrador se hará cargo de su trabajo: será árbitro y gestor de discursos; traductor, intérprete y, finalmente, escritor. El resultado de esta labor es, obviamente, la novela. El proceso de trasvasamiento que el narrador debe llevar adelante como mediador comprenderá un trabajo de interpretación, procesamiento y reescritura de distintos lenguajes y géneros: la lectura de las fotos del baúl de Ramiro Retratista; la narración de la historia a través de géneros menores como el folletín y el cine de masas estadounidense; la reescritura de leyendas, canciones y anécdotas populares y familiares; entre otros. *El jinete polaco* es, en definitiva una obra que pone en escena la construcción de un sujeto narrador que asienta su identidad a través de la interpretación de diversos materiales desde la postura de un traductor, alguien que hace legible lo que hasta ese momento no lo era.

En muchos aspectos, es lo que le pasa al narrador de *Corazón tan blanco*. Con treinta y cinco años se encuentra en un punto crucial de su vida: se casa con Luisa y quiere establecerse nuevamente en Madrid después de haber trabajado durante un tiempo en organismos internacionales como traductor. Inmerso en largas reflexiones y concentrado en sí mismo, el narrador pone en escena distintos aspectos de la traducción –entendida como interpretación, como escritura, como creación, incluso como traición– que son vitales para la construcción de una novela cuyo título proviene de una frase de Macbeth que la primer ministra inglesa cita en una conversación con el jefe de gobierno español durante una cumbre entre ambos países en la que ambos mandatarios representan una farsa. Traducir es hacer decir, traicionar, inventar, provocar textos. A lo largo de la novela, el narrador se ocupará de poner en otros términos una historia familiar que debería permanecer en el olvido, que desde la primera línea se niega a conocer, a contar, a aceptar, con la famosa frase inicial del texto: *No he querido saber, pero he sabido* (11). Para contar lo que no se debe, lo que no se puede, lo que no se quiere contar; el narrador recurrirá a un estilo digresivo y a la utilización de un sistema de recurrencias que no son más que traducciones de un mismo hecho, el primigenio, el fundacional, el oculto. La novela transcurre poniendo en escena múltiples mujeres dormidas, hombres que las contemplan, voces e imágenes que repiten textos y motivos similares en un clima de tediosa incertidumbre. La traducción en *Corazón tan blanco* configura un sistema de neutralización de lo dicho, la reducción de los hechos a una cita, a un simulacro. Y gracias a este sistema, el narrador podrá constituir un yo sostenible capaz de enfrentar un futuro con su reciente esposa.

La pregunta que inevitablemente aparece luego de esta descripción es qué cosas no son legibles, qué es lo que no se puede contar directamente en la literatura española de la última década del siglo XX, que necesita de un proceso de traducción tan explícito, artificioso y evidente. Los traductores luego de trabajar como mediadores de los discursos que circulan por las altas cúpulas de los organismos internacionales, vuelven a España con la autoridad discursiva que esta experiencia les adjudica: ven el país y a sus habitantes desde una jerarquizada distancia crítica. La falta de fascinación por los ambientes exclusivos de los mandatarios internacionales –que son vistos críticamente por ambos– y por cualquier otro país, contribuye a la constitución de un sentido de pertenencia a España exento del nacionalismo y pasión por el color local propios del estilo franquista de sentir la patria. Luego de constituirse en modernos ciudadanos del mundo, vuelven a su país y recuperan en él su historia familiar desde un punto de vista más acorde a la nueva España.

En ambos casos, el regreso implica el extrañamiento que la distancia operó sobre la mirada de los narradores: el país al que vuelven es ajeno y distante. A lo largo de la novela se dará un proceso paralelo de constitución del yo y de adaptación al país del regreso que se contrasta con el del pasado. Volver supone la toma del poder de decisión, la solidificación de una identidad y de un nuevo rol que comienza para la *segunda mitad de la vida* que los dos narradores encaran a partir de los treinta y cinco años.

En *El jinete polaco* esto es explícito: la novela está hablando directamente de España y de Mágina. El texto comienza narrado desde un departamento en Nueva York. Desde allí se construye la Mágina idealizada de la infancia. Al final del texto, el narrador abandona Estados Unidos, vuelve a causa de la muerte de su abuela a la ciudad donde nació y, finalmente, planea instalarse en Madrid con la mujer de la que está enamorado y que motivó la narración de la historia. La capital española actúa como una síntesis de capital internacional y ciudad de provincia española entre las que se movió el punto de vista durante el texto. Si se quiere, el texto culmina con la toma de Madrid por un narrador que recupera su origen español desde la distancia jerarquizada de su trabajo como traductor internacional en Nueva York.

Para ver el mismo proceso en *Corazón tan blanco* es necesario hacer un trabajo de interpretación más intenso: el texto no hace una referencia directa al contexto socio-cultural español al que precisamente no quiere referirse, pero a través de la lectura de algunas claves cifradas en la trama, es posible recuperar una significación consistente. En la novela, Madrid es un decorado y una necesidad: por un lado, no hay descripciones de la ciudad. El espacio urbano se diluye en la marea discursiva del yo que se concentra en su interioridad, en el fluir discursivo que a través de múltiples digresiones lo va constituyendo.

El traductor desea dejar de viajar progresivamente y volver a Madrid para instalarse en su nueva casa. En el principio del texto, manifiesta su incomodidad ante una suma de sospechas y premoniciones que apuntan al pasado familiar y que han florecido a partir de su matrimonio. Le cuesta adaptarse entre viaje y viaje a su nuevo hogar: mientras está fuera, su padre y su mujer hacen cambios en la decoración que le resultan desasosegante. La casa en la que debe vivir se parece inquietantemente a aquella en la que se crió, moldeada según la mirada paterna. Ranz, su padre, está decorando la casa de la pareja y reproduce en ella el orden de la antigua. Esto parece presagiar nuevas reiteraciones.

El narrador sólo podrá encontrar sosiego cuando traiga a cuento la historia oculta de la familia, la acepte y sea capaz de neutralizarla a través de una mirada nueva y un pacto

de silencio con su esposa. Con la constitución de su identidad, el narrador podrá independizarse de una trama familiar que parece condenarlo.

España y *casa* están asociadas con esa trama: en la historia de los Ranz puede leerse cifrada una parte de la historia contemporánea española. *Corazón tan blanco* pone en escena la depuración de las culpas del franquismo a través de una política de pactos que avalan el olvido.

En las dos novelas, el regreso a España está marcado por un posicionamiento de los narradores por sobre todos los otros productores de discurso de la trama. Ellos son los que traducen mejor, los que más saben, los que pueden contar. Esto se ha logrado gracias a un reposicionamiento del punto de vista: los dos viajaron al exterior, constituyeron un punto de vista capaz de dar cuenta del mundo, y ahora vuelven a narrar España, con la experiencia que su periplo internacional les ha agenciado. Forman parte de una generación que decide olvidar los lazos con el pasado o reinventarlos en tono mítico para poder contar cuando se ha impuesto el silencio sobre los crímenes del pasado.

AUTOBIOGRAFÍA Y LITERATURA

La constitución del yo narrador es la condición necesaria para narrar con autoridad. La conformación de esta indiscutida voz narradora es el fruto de un trabajo que también se pone en escena en el texto.

En las autobiografías, la afirmación del yo narrador está supuesta en el género, así como la relación que establece lo que se cuenta con la verdad. Por más que se descrea de la oposición verdad-ficción, el pacto de lectura que el género propone incluye la posibilidad de verificar los hechos narrados con una supuesta *historia objetiva*.

Pero estas autobiografías falsas se independizan en cierta medida de la exigencia de verdad que el género ostenta con falsa inocencia. A través de una serie de recursos, las novelas ponen en evidencia la pertenencia de los textos a dos zonas aparentemente opuestas: ficción y verdad. Las voces que cuentan hacen lugar a la ficción como espacio lógico de funcionamiento narrativo tan válido para dar cuenta de lo real como la memoria.

Puedo inventar ahora, impunemente, para mi propia ternura y nostalgia, uno o dos recuerdos falsos pero no inverosímiles, no más arbitrarios, ahora lo sé, que los que de verdad me pertenecen. (*El jinete polaco*, 189)

Las novelas transitan por vías que recorren la distancia entre ficción y verdad para anular la aparente oposición. Este recurso tiene dos consecuencias inmediatas: por un lado, avala la suspensión del juicio verificador que toda autobiografía supone. Por otro, sugiere al lector que lo narrado *cuenta como verdad* en algún sentido.

Otro recurso que aleja las novelas del género autobiográfico es la constante puesta en cuestión del yo narrador, llevado al límite de lo inverosímil en todos los casos. En ambas novelas, la memoria se extiende deliberadamente más allá de sus posibilidades ontológicas y se sumerge en el oscuro túnel del pasado, más allá de su propia existencia. El primer capítulo de *Corazón tan blanco* –narrado con una técnica hiperrealista que da cuenta de detalles mínimos–, transcurre temporalmente cuando el narrador no había nacido: *es más, sólo a partir de entonces tuve posibilidad de nacer* (17). El narrador de *El jinete polaco* recupera la memoria familiar a través de la recuperación de voces y miradas ajenas pero pertenecientes a sus antepasados. Esas voces que componen la suya lo encarrilan en un vertiginoso viaje dirigido al pasado:

Pero sigo avanzando, nadie, ni yo mismo, me ve, reconozco en la sombra la disposición del segundo portal, [...] hay un hombre de pelo blanco que acaricia el lomo de un perro cobijado entre sus piernas, mi bisabuelo Pedro Expósito, que murió antes de que yo naciera. (24s)

Las memorias ajenas son aquí el medio de transporte por el que viaja una historia que cobra sentido en cuanto se deposita en el yo narrador para constituirlo.

Aunque no quiero estoy volviendo, aunque habite en idiomas extraños y me esconda en ellos como en una falsa identidad y camine por ciudades cuyos nombres ellos sólo han leído en las bandas iluminadas de aquella radio [...] Entonces mi voz repite para ella lo que me contaron otras voces y me parece que le estoy hablando no de mi propia vida, sino de otro tiempo mucho más lejano del que no se posible que yo haya sido testigo, a no ser que ese pronombre esconda más de una identidad o se dilate más hondo y más lejos que mi conciencia y que mi torpe memoria igual que mi cuerpo algunas veces se pierde y se confunde con el suyo. [...] Quién recuerda y quién habla. (85)

El debilitamiento del sujeto narrador es también notorio en *Corazón tan blanco*. El personaje se caracteriza por su falta de voluntad, por su ánimo desganado que narra sin rumbo a través de la digresión y el divague. Exhibe su apatía sin culpas y trae a la luz temores subterráneos que lo socavan sin motivos racionales. El lector sospechará, a partir de la lógica de lectura impuesta por el primer capítulo, que todo lo que se narra tendrá alguna función en la resolución del enigma familiar. El narrador no contribuye mucho a la investigación, ya que desde el comienzo del texto sostiene la postura indolente y desganada del que no quiere saber. El narrador de *Todas las almas*, la novela anterior a *Corazón tan blanco*, reúne muchas características de Juan Ranz y es su antecedente inmediato en la obra de Marías. En el comienzo del texto –que en principio

podría leerse como las memorias de la estancia en Oxford de un profesor español– hace una aclaración sobre su entidad.

si a mí mismo me llamo *yo*, o si utilizo un nombre que me ha venido acompañando desde que nací y por el que algunos me recordarán, o si cuento cosas que coinciden con cosas que otros me atribuirían, o si llamo *mi casa* a la casa que antes y después ocuparon otros pero yo habité durante dos años, es sólo porque prefiero hablar en primera persona, y no porque crea que basta con la facultad de la memoria para que alguien siga siendo el mismo en diferentes tiempos y en diferentes espacios. El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador. (9. Subrayado en el original)

Esta disolución del yo en el comienzo de los textos es parte de un proceso que tendrá lugar en las dos novelas y que culmina con la constitución de un sujeto que, en definitiva, siempre ha tenido el control del texto a pesar de sus muestras de debilidad. El retiro del yo en el comienzo de las novelas refuerza la imagen de su constitución al final de ellas. En este sentido, los textos cumplen con una norma del género al presentar finalmente una voz constituida a través de un relato de vida, aunque por otra parte no señalan concretamente a un sujeto real en el exterior del texto, que debería ser el autor. A quién señalan, cómo funcionan estos textos en relación con un entorno al que se dirigen en función del género en que se inscriben, es el segundo interrogante que este tema plantea naturalmente.

En primer lugar, hay que tener en cuenta la señalización obvia a un referente individual que es el autor del texto, responsable de lo escrito pero no por eso destinatario absoluto de la autobiografía narrada. La ambigüedad planteada por las violaciones al género no se soluciona y habilita a pensar en una referencia más amplia, a un colectivo más que a un individuo y a la consideración de los hechos narrados como parte de la literatura, más que de la Historia. Las falsas autobiografías están marcando el camino necesario para la constitución de una identidad en los '90, una tecnología para manejar la memoria, la herencia y la historia que permanecen en el silencio del olvido a partir del pacto de silencio.

Muñoz Molina construye una voz capaz de narrar en la España moderna, una voz que cumple con los requisitos necesarios para poder estar bendita en las aguas de la buena conciencia. El narrador es hijo de republicanos, se enamora de una mujer hija de un republicano exiliado. Sin embargo, la Segunda República española no aparece más que como la vaga referencia de tiempos más felices que a veces se recuerdan con nostalgia. El narrador no asume posiciones sobre el golpe de estado y la posterior dictadura. Estos

hechos trascendentes, que marcaron la historia del siglo XX y condicionan el presente del país, toman la forma diluida de procesos meteorológicos, de catástrofes que azotan a la ciudad de Mágina y a sus habitantes. Así, el abuelo del narrador asumió *una fiera determinación de callar cuando se abatió sobre él el doble cataclismo de la vejez y de la guerra*. (137) El viejo estuvo preso en un campo de concentración de los facciosos, sin embargo, en los cuarenta admira por igual a los *grandes personajes de la historia* que aparecen en la radio y así desfilan. *Azaña y los héroes del Plus Ultra, Primo de Rivera, Millán Astray, Miaja, Galaz, Roosevelt, Stalin, Hitler, Mussolini*. (114) Falta Franco, vistosamente, aunque está su hermano y alguno de sus cómplices.

La historia diluye sus líneas causales para transformarse en un tiempo mítico de voces que repiten historias. La historia se literaturiza. Las voces desembocan en la voz principal encargada de officiar de médium para reunir las, recuperarlas y preservarlas en un texto. Lo que iba a perderse, la memoria oral de la ciudad y la familia, cobra cuerpo en el texto gracias al capital cultural del narrador que domina la lengua y puede, luego de un proceso de constitución de su voz que toma la novela, contar el cuento.

El narrador recuerda con emoción y sin ira, sin crítica ni furia. Mezcla recuerdos con ficción y arma una historia que le permite convertirse en el heredero de los mejores hombres de Mágina, salir del pueblo y establecerse –al final del texto– en Madrid. La novela cuenta, en definitiva la genealogía de un joven de pueblo entreverada con un mundo de relatos, mitos y cuentos. Este bagaje le permitirá convertirse en el poseedor de las historias, en escritor. Su voz se autoriza a través y por medio del relato.

La voz del narrador de *Corazón tan blanco* también se jerarquiza constantemente a través de la ostentación de un capital cultural que lo pone por encima de su entorno –líderes mundiales incluidos–. La constitución de la identidad también se dará a partir del relato del pasado, pero en este caso, sólo se relatará un suceso perdido y olvidado, que en realidad no debería volver a contarse. Lo que sí se cuenta es el dinero de la herencia. La novela de Marías no está escrita desde los republicanos hundidos en la miseria que deben autorizar su voz para ser escuchados en Madrid. Al contrario, es el relato de los vencedores y de su falta de escrúpulos para usurpar, robar, estafar y asesinar. Lo que la novela recalca y establece como norma es que no se puede contar el pasado tan fácilmente. Es necesario establecer pactos y recaudos que aseguren a quien cuenta. Contar –dinero o relatos–, es peligroso: sólo se puede mirar al pasado a partir de una tecnología que permita relatar los crímenes sin ser juzgado por ellos.

Corazón tan blanco despliega una textualidad recurrente, divagatoria hasta el sopor, hecha de repeticiones y paralelismos, que prepara a quien recibe el relato para entender los hechos reales, especialmente uno: el crimen primigenio, como literatura. Lo que ha

pasado vale igual que lo que se ha imaginado, que lo que se ha soñado, que lo que no fue. Los relatos igualan, adormecen y tranquilizan, cuando se repiten incansablemente.

En ambos casos, la literatura es el medio para contar la historia y volverla neutra, sin juicio ni penas. Muñoz Molina y Marías publican dos novelas celebradas por gran parte de la crítica y de los editores, en las que el pasado se adormece y aquieta. Cumplen con su parte en el pacto del olvido: Muñoz Molina diluye el dolor de la historia en las turbias aguas del mito y Javier Marías expone la necesidad de guardar los secretos o de contarlos envueltos en la tramoya de lo literario.

Los dos escritores eligen sendos personajes traductores que, luego de la transición, deciden construir una identidad con vistas al futuro. Para ello, el recurso es el mismo: se necesita de un traductor que habiendo salido de España la mire con ojos neutros. Esta mirada está, evidentemente, fuera de la dicotomía impuesta en la historia española por el golpe de estado y la sangrienta dictadura que le siguió.

Para escribir sobre el pasado luego del pacto de silencio, es necesario primero salir de España, alejarse de su cultura y sus problemas para poder volver y redescubrirla desde una mirada global y globalizadora, maravillosamente tilinga, amnésica y acrítica. Los dos traductores habitarán la capital de un país plenamente inserto en el concierto de la naciones gracias a que el pasado se ha convertido en un relato cómodo y propicio, en pura literatura.

Al fin de ambas novelas, sólo queda en alto la voz de los autores, jerarquizada y llena de autoridad: apropiada para los tiempos que corren, tiempos sin vergüenza ni justicia. H

BIBLIOGRAFÍA

Acín, Ramón. 1996. "El comercio en la literatura: un difícil matrimonio", en *Ínsula*, 598-590, Enero-febrero, 5-7.

Augé, Marc. 1994. *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.

Baudrillard, Jean. 1999. *De la seducción*. Planeta. Buenos Aires.

Burguelin, Olivier. 1974. *La comunicación de masas*. Barcelona. ATE.

Callinicos, Alex. 1993. *Contra el postmodernismo. Una crítica marxista*. Bogotá. El Áncora.

Caudet, Francisco. 2002. "Corazón tan blanco, de Javier Marías. ¿Un crimen de estado?", en *El parto de la modernidad. La novela española en los siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones de la Torre, pp. 210-240.

Eagleton, Terry. 1998. *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires. Paidós.

- Fernández, Álvaro. "La construcción del yo en la narrativa de Javier Marías", en *Filología*. Publicación del Instituto de Filología Hispánica "Dr. Amado Alonso", Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, XXXIII, 1-2, 2001 (en prensa).
- Fernández, Álvaro. "Contar para olvidar. La política del olvido en *Corazón tan blanco*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 51, núm. 2, 2003.
- Fortes, José Antonio. 1996. "Del 'realismo sucio' y otras imposturas en la novela española última", en *Ínsula*, 598-590, Enero-febrero, 21-27.
- Foucault, Michel. 1999. "¿Qué es un autor?", en *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós.
- García, Carlos Javier. 1999. "La resistencia a saber y *Corazón tan blanco*, de Javier Marías, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, Vol 24, Issues 1-2, p. 103-120.
- Lipovetsky, Gilles. 1986. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona. Anagrama.
- Loureiro, Ángel (ed.). 1991. *Autobiografía. Suplemento Anthropos/29*.
- Lyotard, Jean François. 1993. *La condición posmoderna*, Barcelona, Planeta.
- Marías, Javier. 1993. *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama. [1ª edición, 1992]
- Marías, Javier. 1993. *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela.
- Marías, Javier. 1995. *Todas las almas*, Madrid, Alfaguara. [1ª edición, 1989]
- Marías, Javier. 1995. *Vida del fantasma*, Madrid, El País-Aguilar.
- Marías, Javier. 1997. *Cuando fui mortal*, Madrid, Alfaguara. [1ª edición, 1996]
- Marías, Javier. 1996. *Mañana en la batalla piensa en mí*, Madrid, Alfaguara. [1ª edición, 1994]
- Marías, Javier. 1998. *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara.
- Marías, Javier. 1999. *Pasiones pasadas*, Madrid, Alfaguara.
- Marías, Javier. 1999. *Seré amado cuando falte*, Madrid, Alfaguara.
- Muñoz Molina, Antonio. 1993. *El jinete polaco*, Barcelona, RBA. [1ª edición, 1991]
- Muñoz Molina, Antonio. 1993. *Beatus Ille*, Barcelona, RBA. [1ª edición, 1986]
- Morán del Río, Severino 1983. *De Zamora a Misiego. Una relación oral de la posguerra español*, Xixón. del Portugal, pp. 9-67.
- Navajas, Gonzalo. 1987. *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona, Del Mall.
- Oleza, Joan. 1994. "Al filo del milenio. las posibilidades de un nuevo realismo", en *Diablo texto* 1, pp. 79-104.
- Oleza, Joan 1996. "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo". En Romera Castillo, José; Gutiérrez Carbajo, Francisco; y García-Page, Mario (ed.). *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas*

del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Madrid. Visor, pp. 81-94.

Ricoeur, Paul. 1999. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, Arrecife-UAM.

Saer, Juan José. 1997. *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel.