

La construcción del yo en la narrativa de Javier Marías.

Autor:
Fernández, Álvaro .

Revista
Filología

2000, N°33 1/2, pp. 207-226



Artículo

LA CONSTRUCCIÓN DEL YO EN LA NARRATIVA DE JAVIER MARÍAS

RESUMEN

Las novelas *Todas las almas*, *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*, de Javier Marías pueden ser consideradas como una trilogía que configura un narrador homogéneo identificable con la figura del autor. A través de una reelaboración de procedimientos característicos de la estética borgeana, Marías ofrece una imagen de la configuración del olvido terapéutico impuesto por el pacto de silencio a la sociedad española posfranquista.

Palabras Clave: Javier Marías; Memoria; Olvido; Transición.

ABSTRACT

Todas las almas, *Corazón tan blanco* and *Mañana en la batalla piensa en mí*, by Javier Marías could be seen as a trilogy that shapes a narrator identifiable with the author. By a work with Borges' aesthetic procedures Marías offers a metaphorical image of the therapeutic oblivion that rules the spanish society after Franco's dictatorship.

Key Words: Javier Marías; Memory ; Oblivion.

I. MARIAS Y YO

No sé cuál de los dos escribe estas páginas.

J. L. B. "Borges y yo".

La narrativa de Javier Marías incluye una amplia variedad de textos en los últimos años. Novelas y cuentos; artículos críticos, de opinión y textos de difícil categorización como *Negra espalda del tiempo*. La recuperación de los artículos publicados en *El semanal* todos los domingos entre 1994 y 1998, editados por Alfaguara en dos volúmenes (*Mano de sombra y Seré amado cuando falte*) agrega a la dilatada obra un corpus de opiniones que cabalmente ayudan a formar una imagen de autor entre sus lectores.

Los ensayos y artículos que Marías firma y en los que el yo narrador está homologado con su persona versan sobre diferentes temas, pero contribuyen a crear una voz consistente: a través del uso del estilo digresivo empleado también en las últimas novelas, los textos hacen constantes comentarios sobre la persona que los escribe. Quien los lea puede rápidamente enterarse de sus habilidades traductoras y de escritura, de su amor por ciertas costumbres inglesas, de su rechazo a ciertas costumbres e instituciones españolas, entre otras cosas, tópicos reiterados a lo largo de su actividad articulista. La figura del autor se completa con una constante mención de las relaciones que entabla con otros miembros del campo intelectual presente y pasado, de su producción editorial —especialmente abundante desde 1990— y de su actividad profesional como escritor en distintas áreas —presencia en jurados, congresos, asociaciones—. Marías se ubica como heredero de Juan Benet, declara su fervor por la literatura inglesa, opina sobre las traducciones de Faulkner y Shakespeare, en un rol de tránsito entre las figuras del escritor, el traductor y —como correlato de ambas profesiones—, de catedrático informal, casi involuntario¹.

El epígrafe que engalana este apartado es parte de un texto—"Borges y yo" (Borges 1974: 808)— que plantea con una economía y exactitud envidiables para cualquier crítico un problema central en la teoría literaria, las complejas relaciones que se establecen entre narrador y autor. Con un gesto hábil, Borges supera rápidamente la distinción entre ambas instancias y llega a un punto que la teoría no suele tocar: cómo lo que un autor escribe a través de una voz narradora termina constituyendo una imagen pública de autor que lo configura socialmente. Esto

¹ "Daba yo clases de Teoría de la Traducción en la Universidad Complutense de Madrid, algo accidental asimismo y que duró cuatro años —jamás pensé dedicarme a la sufrida docencia plagada de zancadillas e intrigas—" (Marías 1998: 31). Siempre con aire casual. Marías marca su involuntario paso por la docencia universitaria, construyéndose, de paso, como académico. Es difícil leer varios artículos del autor sin enterarse de su paso por las aulas de Oxford o de Madrid, aún cuando el tema central de los textos leídos no tenga remota relación con estos hechos.

es, cómo la literatura afecta a la realidad, en un punto neurálgico: cómo afecta a quien la escribe. Un problema que el autor porteño desarrolló con extrema lucidez a lo largo de su obra.

La obra de Marías, tomada como un corpus que se interrelaciona premeditadamente, plantea también a su modo esta problemática. Los narradores de las novelas *Corazón tan blanco*, *Todas las almas* y *Mañana en la batalla piensa en mí* presentan características similares que también se repiten en algunos de los cuentos y artículos periodísticos del autor. Para el lector más inocente que hiciera un recorrido por los diversos textos, la misma voz —la de un omnipresente Javier Marías que firma novelas, artículos y cuentos— lo narraría todo. A partir de la publicación de *Todas las almas* se dio una confusión entre la persona de Marías autor y el narrador de la novela, que será recordada varias veces en algunos artículos y se desarrollará luego en la voluminosa *Negra espalda del tiempo*². En la novela, el personaje que narra en primera persona es un profesor español que da clases en la Universidad de Oxford y describe irónicamente la vida académica en esa ciudad. Jamás es llamado por su nombre y en las solapas y contratapas de las distintas ediciones se aclaraba que Javier Marías había vivido, como el personaje, dos años en la ciudad inglesa dando clases en la Universidad.

Las otras dos novelas, lejos de disolver esta confusión, la acentuaron. El personaje narrador de *Mañana en la batalla piensa en mí* es español y vive en Inglaterra, lo que lo vuelve un traductor compulsivo. Retarda la mención de su nombre y cuando tiene que elegir un nombre falso, se hace llamar Javier. El narrador de *Corazón tan blanco* es traductor, tiene una esposa llamada Luisa, como la del personaje de *Todas las almas* y los de varios cuentos de Marías. Solo sobre el final del texto se dirá su nombre: Juan.

El uso de esa primera persona reflexiva, que construye un errático discurso interior, que hace reflexiones sobre el lenguaje y las relaciones entre lenguas, que traduce y trae a cuento frases literarias, que recupera una memoria personal olvidada, se da a lo largo de las tres novelas y constituye una caracterización que se volvió una tipología para el lector asiduo de Marías que reconocerá el mismo *tono* en los artículos periodísticos que publica periódicamente. Este tono de los narradores ficcionales termina homologándose a la voz del autor.

Marías se ocupa de construir una figura autorreferente que no explicita la diferencia entre narrador y autor. El estatuto ficcional de sus obras queda, a partir de estos procesos, puesto en cuestión. Con la publicación de *Negra espalda del tiempo* esta problemática se explicita y tematiza definitivamente como uno de los intereses centrales del autor. Texto de difícil clasificación y tediosa lectura, mezcla de autobiografía, crítica literaria, proyecto textual, novela, comienza haciendo una reflexión teórica básica:

² Véanse especialmente los artículos “Autobiografía y ficción” (Marías 1987) y “Quién escribe” (Marías 1989). Ambos dialogan como pre-textos de *Negra espalda del tiempo*.

Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo, no solo los novelistas, no solo los escritores sino cuantos han relatado algo desde que empezó nuestro conocido tiempo, y en ese tiempo conocido nadie ha hecho otra cosa que contar y contar, o preparar y meditar su cuento, o maquinarlo. Así, cualquiera cuenta una anécdota de lo que le ha sucedido y por el mero hecho de contarlo ya lo está deformando y tergiversando, la lengua no puede reproducir los hechos ni por lo tanto debería intentarlo (...) porque lo que nunca se puede es reproducir el tiempo pasado o perdido ni resucitar al muerto que ya pasó y se perdió en ese tiempo. (Marías 1998: 9-10)

El comienzo del texto hace una distinción precisa no tanto entre realidad y ficción, tal cual lo plantea, sino entre realidad y representación. Con el lenguaje mediando, es imposible llegar a los hechos, que son irrecuperables por estar en el tiempo. Es aquí donde la dimensión del problema se transforma en un constituyente estructural y estilístico de la obra novelística de Marías. El tiempo, su duración y las posibilidades de anularlo, es uno de los grandes ejes sobre el que se construye la voz narradora de los textos.

2. EL TIEMPO

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta—simultáneamente—por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan (...). Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas.

J. L. B. "El jardín de senderos que se bifurcan".

La cita de "El jardín de senderos que se bifurcan" (Borges 1974: 472) toma una de las dos formas en que Marías y Borges consideran el trabajo del tiempo. En este caso, se está hablando de los tiempos coexistentes, de las probabilidades. Marías dedica extensas reflexiones de sus narradores a la especulación de *qué hubiera pasado si*. Las ucronías, las derivaciones temporales probables a partir de meras alteraciones de pequeños hechos fascinan a los narradores desencadenando largos razonamientos sobre el azar y el destino. En *Negra espalda del tiempo* la reflexión más larga en este sentido tiene que ver con la muerte del pequeño Julianín, hermano mayor de Javier Marías. Se da entonces la especulación de si Javier hubiera sido concebido de no haber muerto Julianín, o cómo su vida hubiera sido otra de vivir su hermano mayor que nunca dejó—en el tiempo, en el recuerdo que de él queda sobre este mundo— de ser un niño y que no puede ser imaginado como mayor.

Quizá también transita por el revés del tiempo la vida no vivida y truncada de mi hermano mayor Julianín tan pequeño, y el yo que yo habría sido o no sido sin mi nacimiento. Y qué, si no hubiera nacido. (Marías 1998: 367)

Siguen estas reflexiones alrededor de otros personajes del texto y son especialmente productivas en *Corazón tan blanco*: el narrador no hubiera nacido si no se hubiera dado el suicidio de su tía, con el que comienza la novela. Esto es expuesto como una paradoja:

Eso fue hace mucho tiempo, cuando yo aún no había nacido ni tenía la menor posibilidad de nacer, es más, solo a partir de entonces tuve posibilidad de nacer. (Marías 1993a: 17)

Este tiempo abierto e impredecible, regido por un azar inquietante, domina los destinos de los narradores moviéndolos a negras reflexiones sobre la lógica del mundo en que viven:

Es todo tan azaroso y ridículo que no sé cómo podemos dotar de trascendencia alguna al hecho de nuestro nacimiento o nuestra existencia o nuestra muerte, determinados por combinaciones erráticas tan antojadizas e imprevisibles como la voz del tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido, cuando aún no es ambiguo ni tan siquiera es tiempo, (...) cómo puede concederse ninguna importancia a nuestro paso frágil e insignificante que bien pudo no darse. (...)

Y sin embargo no cabe sino ser ridículo y dar importancia al producto de esas combinaciones sin jerarquía (...). Y así nos pasamos la vida fingiendo que somos únicos y escogidos, cuando somos conmutables y el indiferente resultado de una rifa de feria alicaída y mustia. Se hace necesario ese fingimiento, lo malo es que nuestros actos o nuestra desdicha o nuestra suerte acaban por hacernos olvidar a la mayoría que solo se trataba de eso y en eso estábamos, solo en el fingimiento. Hay quien llega a convencerse de que nació destinado a algo de lo que consigue o padece, como si el padecimiento o el logro le hicieran comprender su historia y aún más, el motivo o causa de su nacimiento, es la causa, es la causa. (Marías 1998: 378-379)

El mundo real, para Marías, está compuesto por esa multiplicidad caótica del tiempo en la que las causas últimas son de difícil acceso, es más, son dramáticamente casuales. El hombre estaría sujeto a la imprevisibilidad del azar y los hechos —la muerte de un hermano, la pérdida de un libro— podrían tener consecuencias imprevisibles. Tal como lo enunciaba Heráclito, el tiempo es el río en que el hombre está inmerso y del que está compuesto.

Sin embargo, tanto en Borges como en Marías aparece una segunda posibilidad, la de establecer una instancia permanente dentro del fluir caótico del tiempo:

Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido, pero en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos, un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente: los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos. (Borges 1974: 797)

En el texto “Martín Fierro”, Borges consigna hechos históricos argentinos “como si no hubieran sido”. Lo único que existe realmente es, paradójicamente, una ficción creada por un hombre. La institución de la memoria a partir de un relato: “*el sueño de uno es parte de la memoria de todos*”.

Si bien el tiempo presente y el futuro pueden bifurcarse en infinitos tiempos, los relatos, los textos, condensan el tiempo fijándolo, dando una de todas las versiones posibles. Para Borges, esta característica de la literatura es lo que la hace superior a la realidad. Es en la literatura, en los textos, en los relatos, donde la casualidad de la realidad se ve suplantada por la causalidad de la narración³.

Negra espalda del tiempo se refiere precisamente a la actitud del que escribe, desandando las posibilidades temporales y fijando una versión de las múltiples, de las posibles versiones. El novelista, para Marias, debe

ponerse en el punto de vista de quien *ya ha pasado* para contar sus historias: en el punto de vista de quien se ve a sí mismo y cuanto acontece como algo ya acabado, ya concluido, ya casi olvidado y por tanto merecedor quizá de ser rescatado y contarse. De quien se ve a sí mismo como *ya solo* un nombre, al que es posible atribuir cualquier vida —es decir, todas la vidas—. (Marias 1999a: 223; bastardilla en el original)

Esta postura, enunciada en un artículo en el que Marias teoriza sobre la constitución de un autor, es coherente con los puntos de vista adoptados por los narradores que elabora en sus textos. En *Todas las almas*, el personaje narra desde la distancia temporal y espacial —hasta vivencial, está casado y tiene un hijo— que lo separa de sus años de Oxford. Todo futuro de lo narrado está previsto y solucionado previamente. Es un tiempo cerrado desde la instancia misma de la narración. Son los relatos los que permiten asegurar un tiempo entre todos los posibles, entre la azarosa y confusa mezcla de lo real, y configurar un pasado.

Las obras de Marias, como las de Borges, se explican, se interpretan y se resuelven por la causalidad impuesta por relatos del pasado.

³ Esta problemática aparece desarrollada y explicada en “El arte narrativo y la magia” (Borges 1974: 226), incluido en *Discusión*, publicado en 1932.

3. REALIDAD Y REPRESENTACIÓN

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta.

J. L. B. "Emma Zunz".

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías (...) diecinueve siglos después (...) un gaucho es agredido por otros gauchos (...). Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

J. L. B. "La trama".

La construcción del yo narrador en la literatura de Javier Marías depende de un ejercicio de la memoria que va reconstruyendo los relatos perdidos, olvidados, escondidos. Los personajes no son grandes investigadores que buscan la verdad con afán. *Corazón tan blanco* comienza con la desasosegante frase "No he querido saber, pero he sabido...". En *Negra espalda del tiempo*, Marías confiesa su preferencia por esperar los relatos y no investigar ni buscarlos. Los narradores de sus novelas coinciden con esta postura pasiva con respecto a la información que deben recolectar para reconstruir el tiempo que pasó: actúan mínimamente y simplemente esperan el devenir de los sucesos⁴.

Los relatos del pasado son textos que fijan la multiplicidad del tiempo y permiten interpretar, entender y aplicar una lógica causal sobre los hechos aparentemente casuales. La literatura es tan válida como cualquier otro tipo de relato para desarrollar causalidad. Como en algunos textos de Borges, una frase de Shakespeare sirve como modelo interpretativo al que se ajustan los relatos que reconstruyen el pasado. Usadas como *leit motiv* en *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*, las frases de *Macbeth* y *Ricardo III* son constantemente tenidas en cuenta para explicar la reconstrucción discursiva del tiempo que pasó. La literatura sirve, entonces, como una fuente de conocimientos, de saberes, que se transmiten en el tiempo. Los narradores pondrán en práctica la interpretación y puesta en discurso –lectura y escritura– de los hechos a través de ella.

Se constituye de esta manera una imagen del universo discursivo capaz de aportar orden sobre el caos imperante en la multiplicidad de lo real. Los relatos sirven entonces para recuperar de manera ordenada el transcurrir del tiempo. Todo relato, ficticio o no, interviene en una serie de causalidades que los narradores van descubriendo a lo largo de los textos. Se dará cuenta así de un mundo ordenado a partir de textos que no son más que el intento de estos traductores, escritores y narradores de dar cuenta de un tiempo imprevisible y peligroso: es el relato el que tranquiliza.

⁴ Sobre la resistencia a saber del narrador de la novela, véase García (1999).

4. PASADO Y OLVIDO

Solo una cosa no hay. Es el olvido.

J. L. B. "Everness".

Los textos de Javier Marías están armados alrededor de la figura de un narrador fácilmente identificable con un reflexivo escritor que selecciona y escoge constantemente a través de referentes literarios, entre los relatos del pasado. A lo largo de las novelas, se irán desenmarañando misterios, verdades y figuras repetidas a lo largo de generaciones como tramas literarias sin fin que constituyen y ponen en peligro al narrador, que termina sintiendo el inevitable escalofrío del personaje borgeano: las tramas que lo rodean y lo condicionan le dan miedo. El personaje de "El jardín de senderos que se bifurcan" debe imponerse un porvenir "tan irrevocable como el pasado" para poder llevar adelante su atroz cometido. Los personajes de Marías no quieren averiguar el pasado, porque en él está cifrado su propio futuro como personajes de una trama inquietante, como una figura narrativa que terminará imponiéndose a la débil y múltiple realidad con el peso que solo los textos pueden tener.

"No he querido saber, pero he sabido", los personajes de Marías no quieren permanecer inmersos en un tiempo múltiple, pero la fijación del pasado a través del relato también se constituye como un peligro: la literatura, los relatos —como la enciclopedia de Tlön—, configuran el presente y diseñan el porvenir. Contar es fijar el pasado, cambiar el presente y tal vez, condenarse a repetir una trama, una historia familiar.

Quando de niño iba al cine y la película me daba pena o miedo, recuerdo que el método de mi madre para quitármelos era también recurrir al pasado si lo contado sucedía en contexto histórico y apelar a la ficción si era inventado (...) y ante mi preocupación por lo que había visto y la dificultad para convencerme de que todo era inventado o por el deseo de no mentiros a los hijos, mi madre solía despejar el horizonte diciendo: "Sí, esas cosas ocurrían, pero ya no, eso era antes". (...) Antes de que yo naciera significaba invariablemente para mí eso, como si tuviera la necesidad de creer que había llegado al mundo cuando ya se había apaciguado. "Ah, bueno", pensaba con alivio práctico, y sin embargo no dejaba de pensar en lo ocurrido "antes" que yo había visto con la fuerza de las representaciones, podía volver lo que había pasado y además parecía como si el pasado estuviera latiendo siempre, aún me lo parece, el pasado cada vez más largo. (Marías 1998: 276-277)

La solución materna de dejar el objeto del temor en el pasado —en el olvido— no es eficaz. Los relatos contienen amenazas latentes: la posibilidad de volver a contar, de hacer que todo vuelva a suceder aunque sea en el relato

y –lo que es peor–, sugieren la posibilidad de que los hechos vuelvan a repetirse.

No es solo que todo pueda volver a pasar, es que no sé si en realidad nada ha pasado ni se ha perdido, a veces tengo esa sensación de que todos los ayeres laten bajo la tierra como si se resistieran a desaparecer del todo (...). “Lo que ya no es, no ha sido”; y sin embargo cabría pensar si no sucede más bien al contrario y si lo que ha sido sigue siendo indefinidamente por eso, por haber sido, aunque solo sea por quedar ya incorporado a la suma incesante y frenética de los hechos y las palabras cuya cuenta tampoco se molesta en llevar nadie. (Marías 1998: 278-279)

Hechos y palabras, realidad y ficción se confunden en el incesante discurrir del pasado sobre el presente. Este esquema se repite especialmente como centro neurálgico de *Corazón tan blanco* –el pasado que no debería conocerse– y como parte de una intriga en *Todas las almas* –el relato oculto de Clare Bayes–. El cuento “Cuando fui mortal” expone con devastadora crueldad los males de la memoria: el narrador está muerto y condenado a recordar cada momento de su vida con precisión torturante⁵. Hay en su pasado una serie de hechos que no conoció estando vivo, por obra del olvido reparador. Ahora, como conciencia absoluta y rememorante, estos hechos lo torturan. La causalidad impuesta por la lógica del recuerdo, que es la del relato, permite observar la vida como un todo, lejos del casual suceder del tiempo descontrolado.

Ahora el tiempo no pasa, no transcurre, no fluye, sino que se perpetúa simultáneamente y con todo detalle, y decir “ahora” es tal vez falacia. Eso es lo segundo peor, los detalles, porque la representación de lo que vivimos y apenas nos hizo mella cuando fuimos mortales se aparece ahora con el elemento horrendo de que todo tiene significación y peso. (Marías 1996a: 82)

En varios de sus principales textos, Javier Marías expone la figura de un tiempo pasado que a pesar de los intentos de olvidarlo, permanece y vuelve en el relato que se está contando. Aunque sus narradores hagan por no saber, intenten olvidar o evitar los textos que les llegan, el pasado es más poderoso y reaparece con insistencia como augurio, presentimiento o amenaza sobre el futuro.

⁵ Se representa una memoria absoluta similar a la expuesta en “Funes el memorioso” (Borges 1974: 485), cuento que también toma la memoria total como una forma infernal del recuerdo. Borges retoma esta idea del recuerdo como condena en “El Zahir” (Borges 1974: 589).

Los hechos que intentan ocultarse pertenecen al campo de lo privado, al ámbito familiar; aunque metafóricamente remitan a acciones públicas o históricas. En el revés del ocultamiento, en el extenso relato que cuenta para olvidar, se cifra la relación con un conflicto histórico al que también se le aplicó un manto de olvido (Caudet 2002: 224-230).

Los narradores se encuentran entonces frente al dilema de olvidar y contar a la vez, lo que quizás explique el difuso tono con que son expuestas las historias en las novelas, las aparentes digresiones y las estrategias narrativas que exponen las tramas sin explicitar las conexiones causales que unen los distintos puntos de la historia.

Mientras que en la estética borgeana las tramas se repiten incansablemente provocando un efecto de inquietud en el presente, en la prosa de Javier Marías el pasado se reconstruye después de un arduo trabajo para retrasar ese relato perdido, esa verdad que permanece oculta y que quizás es necesario contar para poder olvidarla.

A veces tengo la sensación de que lo que se da es idéntico a lo que no se da, lo que descartamos o dejamos pasar idéntico a lo que tomamos y asimamos, lo que experimentamos idéntico a lo que no probamos, y sin embargo se nos va la vida en escoger y rechazar y seleccionar, en trazar una línea que separe esas cosas que son idénticas y haga de nuestra historia una historia única que recordemos y pueda contarse, sea al instante o al cabo del tiempo, y así ser borrada o difuminada, la anulación de lo que vamos siendo y vamos haciendo. (...) Solo que también es verdad que a nada se le pasa el tiempo y todo está ahí, esperando a que se lo haga volver. (Marías 1993a: 294).

El doble juego de contar y olvidar se hace peligrosamente ambiguo. Las tres novelas pueden verse como un proceso de elaboración de esta técnica de apaciguamiento a través de un discurso que cuenta —que devela— crímenes y pecados. Una vez que se sabe —que se ha contado—, solo resta el olvido como posible conjuro para que no vuelva a repetirse la historia que se conoció. Pero el olvido no existe, permanece el recuerdo en los relatos y en el tiempo. Queda entonces la literatura, que permite interpretar el flujo de la historia e impone una lógica de reconocimiento, de relativización. Los relatos inscribirán los crímenes en la serie de las narraciones igualando ficción y realidad, recuerdo e invención, lo que pasó con lo que no pasó; para que todo sea leído en un plano de igualdad, como si no hubiera sido. O como si no importara que hubiera sido, como si solo la historia transcurriera para dejar imágenes duraderas por su repetición. Traiciones y muertes que se descargan de su valor histórico y político para ser leídas como recurrencias literarias.

Esta artimaña permite escribir la historia de la mano de la literatura para poder leerla sin exigir juicio ni castigo.

5. ESTRUCTURA Y MEMORIA EN LA TRILOGÍA

Sería mucho mejor si los posmodernos tuvieran razón. y que no hubiera nada constante o continuo en la crónica. Pero el precio de creer en esto es una traición a los muertos, y a la mayoría de los que viven. Lo que más fuertemente conmueve en torno de la historia en este tiempo es que ha demostrado la mayor de las consistencias; para decirlo de otra manera, las fuertemente persistentes realidades de la escasez y la explotación.

Terry Eagleton. *Las ilusiones del posmodernismo*.

Como ya comentamos, las tres últimas novelas de Marías pueden verse como parte de un todo a partir de las características del narrador, que a pesar de tener leves cambios de una a otra, puede ser reconocido estilísticamente. Si bien el profesor español de *Todas las almas* y *Mañana en la batalla piensa en mí* es un traductor en *Corazón tan blanco* y la figura de una Luisa siempre pesa sobre su destino desde ángulos cambiantes, el lector puede reconocer inmediatamente el tono dubitativo, la digresión permanente, la recurrencia en imágenes que tomarán sentido en algún momento. También es notoria la gama de gustos literarios y cinematográficos exhibidos por los narradores que se pueden homologar con los que ostenta el narrador—autor de los artículos periodísticos que firma Marías.

Sin embargo, la estructura de las tres novelas difiere sensiblemente y en la sucesión de los textos puede leerse el proceso de construcción del sistema de ocultamiento que *Corazón tan blanco* pone en escena con sus tan citadas primeras líneas.

6. DE LA CASUALIDAD A LA CAUSALIDAD

Todas las almas está armada a partir de una narración que cuestiona desde el comienzo la identidad del narrador que cuenta la historia con su propia figura narrada en el pasado. Se niega la pertinencia de la idea de verdad, se instaura en su lugar la invención como posibilidad narrativa.

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. (Marías 1995a: 9)

Me sentí más impostor que nunca, pero también vi mi conciencia tranquilizada en parte, pues juzgué que mis etimologías dementes no eran mucho más verdaderas. Al menos esta me parecía casi tan estrafalaria como improvisada (...). A veces, el saber verdadero resulta indiferente, y entonces puede inventarse. (Marías 1995a: 22)

La narración, así relativizada, vaga erráticamente sin ótro rumbo aparente más que el relato de situaciones que el narrador vivió en Oxford y considera pertinente contar sin un sentido ulterior evidente más allá del suceder de los hechos. Esta falta aparente de plan, este orquestamiento de anécdotas de la vida académica —con cenas medievales, bailes en discotecas y adoradores de Gawsworth—, sumados a los datos de los paratextos del libro que consignan la visita de Mariás a Oxford como docente, habilitan naturalmente la lectura del texto como autobiográfico, lectura de la que el propio autor parece renegar con gesto de pasiva decepción⁶. Sobre el final del texto, el relato del personaje Clare Bayes hace coagular distintas zonas de la novela que parecían inconexas, casuales, propias del fluir narrativo o, más bien, propias de lo real. El relato del suicidio de su madre une las partes que parecían contadas como anécdota de la estadia del narrador y que en ese momento adquieren dimensión novelesca. El texto puede ser visto ahora como una novela en la que todo lo que se había dicho anteriormente tenía un sentido oculto detrás de su aparente contingencia. El relato de Bayes imprime causalidad donde había casualidad, otorga sentido a los datos nimios, a las comparaciones e imágenes que parecían meras figuras retóricas (las referencias a los ríos, los puentes, los trenes, los amantes suicidas).

La obra se inscribe en el final en el esquema de la novela policial inglesa, en la que todo cobra sentido a partir de un relato final ordenador, que separa pistas falsas de indicios, que repone una verdad en el texto. Es decir, no se le dieron pistas al lector para que leyera *Todas las almas* como un texto perteneciente al género policial. Por el contrario, el pacto de lectura más natural hubiera sido el de la novela autobiográfica. Mariás sorprende así al lector, presentando casi sobre el fin del texto un relato que cambia la forma de leer lo leído. Dentro de la trama, se puede concluir algo que estará presente en *Corazón tan blanco*, el peligro que implican el pasado y su investigación.

—Eres un imbécil —me dijo Clare Bayes—. Por suerte tú no eres mi marido. Eres un imbécil con mente detectivesca, y con esa clase de imbécil no se puede estar casado. *Por eso tú nunca te casarás*. Un imbécil detectivesco es un imbécil listo, un imbécil lógico, los peores, porque la lógica de los hombres, en vez de compensar su imbecilidad, la duplica y la triplica y la hace ofensiva. La imbecilidad de Ted no es ofensiva, y eso es lo que me permite y hace que me guste vivir con él. Él la tiene asumida, y tú todavía no. Eres tan imbécil que aún confías en la posibilidad de no serlo. Aún te esfuerzas. Él no. (...) Uno busca la paz con la persona con la que vive mientras comparte con ella la vida diaria. Si te las contestara podría mentirte (y tendrías que aceptar la mentira como verdad) o decirte la verdad (y no estarías seguro de querer la verdad). (Mariás 1995a: 47; subrayo yo)

⁶ Véase nota 2.

En este diálogo, Clare expone claramente las bases de un buen matrimonio basado en el desconocimiento de la verdad: su búsqueda está calificada como *detectivesca*. Clare condena el género policial, por ser poco propicio para las relaciones amorosas: los amantes no están destinados a durar. Cuando se da la revelación del recuerdo de Clare, de la trama que coagula los relatos del narrador, la trama del pasado que amenaza con volver a repetirse, se acaba el deseo y dejan de ser amantes. El peligro que entraña el pasado es que vuelva a repetirse.

Esta imagen, planteada sobre el final de *Todas las almas*, será uno de los ejes temáticos fundamentales de *Corazón tan blanco*, cuando el *imbécil* rompa el maleficio o presagio de Clare Bayes al casarse con Luisa.

7. UN POLICIAL A LA DERIVA

La estructura de la segunda novela de la trilogía define desde el principio un pacto de lectura propio del género policial. El primer capítulo se diferencia claramente del resto del texto por su ritmo y contundencia. El suicidio de la segunda esposa de Ranz da lugar a una serie de especulaciones sobre el matrimonio que tienen el carácter de indicios sobre un saber, una verdad, que no quiere ser descubierta por el narrador. La primera frase del texto – “*No he querido saber, pero he sabido*” – marca por un lado la actitud típica de los narradores de Marías, esa pasividad afectada por hechos exteriores. Por otra parte, se marca la existencia de un saber indeseado, crucial, que el narrador no está dispuesto a transmitir hasta el final del texto. Con estas dos premisas y el misterioso suicidio del comienzo, la novela instala el pacto de lectura del policial de enigma. El tono digresivo y errático esta vez puede ser leído desde el principio como claramente causal. El lector tratará de encontrar la línea lógica que una los comentarios sobre el matrimonio, sobre los cantares de Cuba, sobre las mujeres que cantan, sobre los antebrazos peludos, entre otros elementos presentados como indicios sugestivos de una trama que no se devela. La clave de lectura que Clare Bayes instala en el final de *Todas las almas* aparece aquí desde el principio, con lo que *Corazón tan blanco* adoptará un contrapunto entre el ritmo del policial – estricto, analítico, racional –, y la lentitud digresiva y errática del narrador. Los hechos ya no serán leídos como en la novela anterior – es decir, como experiencias inconexas, como anécdotas unidas por un espacio común –. Las digresiones constantes y el errar sin rumbo aparente del narrador se percibirán como una forma de diferir el relato final, de cargar el texto de sentidos que en algún momento constituirán una lectura posible.

8. NARCISO DEBE OCULTARSE

La estructura de *Mañana en la batalla piensa en mí* presenta una ralentización del tiempo narrativo, en comparación con *Corazón tan blanco*. El

ritmo del texto parecería estar llevado por la pregunta de Ranz sobre el matrimonio: “¿Y ahora qué?” En el principio de la novela, el narrador está en la habitación de Marta, que ha muerto –no hay suspenso sobre si morirá o no. Tampoco hay sorpresa: está muerta desde el principio–. Durante noventa páginas el lector asiste a las disquisiciones, vacilaciones y vagabundeos del narrador que no se decide a dejar la casa. Después de esto, la novela inicia un recorrido errático: el narrador merodea a la familia de la muerta sin dar a conocer su rol en la agonía. Se establece entre quienes lo buscan, sin objetivos aparentes más que satisfacer su curiosidad y regodearse con el juego de ocultar y develar su identidad. El corte operado en la novela al salir el narrador de la casa es seguido de una distensión del suspenso, si alguna vez lo hubo. El personaje declara que no hay nada que averiguar, nada que saber, nada que aclarar; solo le resta esconderse y, sin embargo, se asoma ante quienes lo buscan. La lógica de la novela es la del narrador que debe ocultarse y que histéricamente se expone ante quienes quieren revelar su nombre.

No quiero averiguar nada, porque no hay nada que averiguar, ni quiero salvar a nadie porque ella ya ha muerto, ni quiero conseguir nada porque no hay nada que conseguir, si acaso reproches o el odio injustificado de alguien (...). Tampoco quiero suplantar ni perjudicar a nadie, usurpar nada ni vengarme de nadie, expiar una culpa ni proteger o tranquilizar mi conciencia ni ahuyentar mi miedo, no hay por qué, no he hecho nada ni me han hecho nada y lo malo o peor ya ha pasado sin causa, no me mueve ninguna de esas cosas que son las que siempre nos mueven, averiguar, salvar, conseguir, suplantar, perjudicar, usurpar, vengar, expiar, proteger o tranquilizar y ahuyentar, tirármela. Y aunque no haya nada algo nos mueve, no es posible estar quietos, no en nuestro sitio, como si de nuestra mera respiración emar: sen rencores y deseos vacuos, tormentos que nos podríamos haber ahorrado. Y ahora no solo no hay nada que quiera saber sino que soy yo quien debe ocultar, es de mí de quien se pueden averiguar los datos y también los pasos o arrancarme un relato y obligarme a que cuente, mis pasivos actos y mis envenenados pasos (...). No he tenido intenciones. Es solo que me ha ocurrido una cosa horrible y ridícula y me siento como si estuviera bajo un encantamiento⁷. (Marias 1996b: 136)

⁷ La cita confirma las características de inmovilidad, apatía y falta de proyectos propias de la posmodernidad que porta nuestro narrador. La novela posmoderna se define por una multiplicidad de características que nos desviarían del tema del artículo. Sin entrar en la discusión de si *Corazón tan blanco* puede incluirse dentro de la categoría de novela posmoderna a partir de, por ejemplo, un ensimismamiento del yo narrador, la negativa a narrar y a saber, se puede decir que dentro de la representación de la novela hay un *estado de cosas* propio de la posmodernidad. Especialmente el propiciamiento de la ahistoricidad como modo de vida: se relativizan los valores éticos y morales al punto de que no hay juicio ni condena para los aberrantes actos del pasado. Sin embargo, sí hay una conciencia del peligro que implica la permanencia de la historia en el pasado y de la necesidad de hacer algo con ella para conjurar un futuro seguro. Sobre las características narcisistas del sujeto posmoderno, véase Lipovetsky (1986: 49).

Al igual que en *Corazón tan blanco*, el narrador no tiene interés en saber más, pero se ve impelido a hacerlo. *algo* lo mueve. No es la inquietud del que sospecha que un hecho puede repetirse, sino una necesidad de no estarse quieto, de contar, de narrar, de producir relato, cuando debería estar oculto. He aquí el sentido de su profesión de escritor negro: debe escribir sin dar a conocer su identidad. Estructuralmente, la novela presenta una situación extrema en su primera parte (el narrador indeciso al lado del cadáver de Marta) narrada con el parsimonioso discurrir del resto del texto. La segunda parte de la novela podría estar sostenida por el suspenso del desenmascaramiento del narrador, pero las digresiones son tantas (el episodio del Rey, el de la prostituta que puede o no ser la mujer del narrador) que es difícil pensar en *suspense*. El lector puede preguntarse qué pasará ahora sin mucha ansiedad mientras el texto transcurre sin un objeto preciso, como dijo el narrador en la última cita que hicimos. Solo al final del texto, Deán—esposo de la difunta Marta—contará una historia que mostrará conexiones con zonas del texto que parecían parte de las disquisiciones del narrador. Es inevitable pensar entonces en la estructura de *Todas las almas* y el relato de Clare Bayes, secreto, inesperado, aglutinador de sentido.

La continuidad narrativa entre los tres textos y sus diferencias estructurales que condicionan la lectura tienen distintas explicaciones. La operación de ensimismamiento del yo y las largas derivas narrativas sugieren en principio un universo interpretativo abstracto, centrado en la metaliteratura, las operaciones discursivas del hablante posmoderno y sus ornamentos intertextuales (García 1999). Seguiremos, en cambio, una lectura que centra su eje en la construcción de una memoria personal y colectiva en relación con el pacto de silencio operado durante la transición de la dictadura a la democracia en España (Caudet 2002).

9. LA VERDAD EN LA TRILOGÍA

La apariencia, al igual que la frescura, es una pasión. Existe una obsesión de la verdad, pero una pasión de la apariencia. Por eso es un acto ceremonial, cosa que jamás es el acto de pensamiento. Sin embargo, la inteligencia es la forma seductora del pensamiento, de la misma manera que el secreto es la forma seductora de la verdad.

Jean Baudrillard. *Cool memories*.

El problema de la verdad en las tres novelas es explícito, recurrente, y está en relación directa con la estructura planteada en cada caso. En *Todas las almas*, el pacto de lectura inicial (leer el texto como autobiográfico) es falseado en el final del relato, cuando se sugiere la lectura en clave policial. Si bien en el texto se insinuó a lo largo de las disquisiciones del narrador que la verdad podía ser suplantada por la ficción, la autobiografía velada—la novela en clave—predomina

a lo largo de la obra como género más apropiado para la lectura. La verdad, en *Todas las almas*, es una sustancia escurridiza que se adivina detrás de la ficción, envuelta en ella. Es una referencialidad lateral, tácitamente establecida por la confusión narrador-autor.

En *Corazón tan blanco*, en cambio, la verdad es un relato que Ranz conoce; que el narrador desde el principio del texto declara que preferiría no conocer. Durante toda la novela va a retrasar el momento de contarlo. Esa verdad va a buscarse a lo largo del texto mediante la lógica de la intriga y, finalmente, será relativizada. En definitiva, nada cambia, en apariencia, el conocer un crimen cometido en el pasado, porque el presente está hecho de olvidos y los asesinos bien posicionados en el régimen franquista no pagan sus culpas.

En *Mañana en la batalla piensa en mí*, la verdad es lo que hay que ocultar. Lo que interesa en esta novela es el juego del ocultamiento del narrador, más que su desenmascaramiento. Este escamoteo aparece multiplicado: el lector puede asistir a los distintos procesos por los que el narrador-personaje borra su identidad ante otros personajes. Se dedica a eso: como escritor negro se oculta del público de su cliente, finge otra identidad ante la prostituta que podría ser su esposa, y finalmente se ocultará de la familia de Marta⁸. No puede ocultarse ante Luisa: en una operación de seducción propia de la vanidad seductora del hombre posmoderno, develará su identidad a la mujer que lleva un nombre repetido en varias novelas y cuentos de Marias⁹. El narrador-narciso seduce a Luisa y al lector contando, hablando desganadamente de sí mismo.

Si seguimos esta descripción, concluimos que en la trilogía hubo una experimentación de escritura dentro de una misma línea estilística—este narrador apático, este narciso posmoderno— con tres estructuras narrativas distintas que generan diferentes puntos de lectura. También podemos notar que respecto a la

⁸ El cliente para el que trabajará como escritor negro en la novela le da un anclaje institucional y político a la trama. El rey contratará al narrador para que escriba los discursos que dará al pueblo español. La petición real es específica: el monarca quiere que el narrador le construya una imagen que perdure en la memoria de sus súbditos. El diálogo es clave: el rey es consciente de que ha estrechado manos manchadas de sangre y quiere que el narrador le ayude a armar una imagen histórica más grata (Marias 1996b: 162 y ss.). Durante esta escena, en definitiva, se está discutiendo institucional y políticamente la misma trama que en *Corazón tan blanco* articula una novela familiar. El crimen de estado que Caudet encuentra entreverado en la trama de la historia privada de Ranz está aquí expuesto abiertamente y confirma su lectura: “La complicidad de la Monarquía con Franco es pública y manifiesta desde el golpe de Estado iniciado en julio de 1936. La monarquía española había creído que la guerra civil estaba destinada a su restauración. El tiempo ha demostrado que a los Borbones poco les ha importado estar viviendo a la sombra de Franco durante cuarenta años: lo importante para ellos era recuperar la Monarquía. Y lo han conseguido” (Caudet 2002: 220).

⁹ Nombre que también es una duplicación del *yo* y una estrategia de ocultamiento: Javier Marias firmó algunos artículos en la revista *Indicación feminista* con el nombre de Luisa Viella (Marias 1995b: 16).

verdad, el camino que la trilogía recorre es circular. En la primera y en la última novela, la verdad es lo que se oculta. En *Corazón tan blanco*, hay un impulso hacia la búsqueda de la verdad, de un relato oculto en el pasado, impulsado por la misma estructura de la novela.

En un análisis inmediato, se puede pensar esta búsqueda de la verdad —o, mejor, de un relato que la cuente—, como una característica propia del policial inglés. Esta lectura estaría convalidada por el uso que Marías hace del género: las tres novelas se inscriben en él en distinto grado.

La experiencia de errar y desviarse en un relato se basa en la secreta aspiración de una historia que no tenga fin; la utopía de un orden fuera del tiempo donde los hechos se suceden, previsible, interminable y siempre renovados (...). —

Todas las historias del mundo se tejen con la trama de nuestra propia vida. Lejanas, oscuras, son mundos paralelos, vidas posibles, laboratorios donde se experimenta con las pasiones personales (...).

La verdad de una historia depende siempre de un argumento simétrico que se cuenta en secreto. (Piglia 1999: 116)

Las contundentes afirmaciones de Ricardo Piglia sobre los cuentos modernos se pueden aplicar con eficacia en la trilogía¹⁰. Tal vez *Corazón tan blanco* sea donde funcionen mejor, dada su inscripción en el género policial desde el principio del texto. *Todas las almas*, en cambio, recibe la trama policial como una sorpresa final que reordena el digresivo fluir del recuerdo autobiográfico¹¹.

En cambio, en *Mañana en la batalla piensa en mí* lo que mueve la trama lentamente hacia adelante con la posibilidad del desenmascaramiento del narrador ante los otros personajes es la lógica del suspenso.

¹⁰ Piglia elabora una teoría del cuento moderno que comienza en Poe y desemboca en Borges. Con un criterio formal-estructuralista, en una postura que estudia la economía de los procedimientos narrativos en virtud de un efecto sobre el lector, considerará la estructura del género policial como matriz sobre la que se asientan los relatos del siglo XX. Esta reivindicación del género policial como renovador de la lógica de lectura (el lector que aborda un texto con una actitud crítica, desconfiando de lo que va a leer) y escritura es introducida por Borges, autor predilecto de Piglia. Y de Javier Marías. Utilizamos las observaciones del crítico argentino sobre el escritor porteño no solo por su pertinencia en los textos tratados aquí, sino también para mostrar la deuda de Marías con las elecciones estéticas y políticas ya ensayadas por el vate rioplatense.

¹¹ Podría verse este procedimiento como una instauración de la ficción dentro de la trama de la novela. El relato de Clare Bayes impone a lo leído hasta ese momento una ordenación posible, la lógica causal propia de la literatura en contraste con lo casual propio del mundo. Hasta ese momento, la novela sostiene un pacto de lectura autobiográfico, que transmite un tipo de verdad. El relato final, que arma como en un vitral los fragmentos dispersos, presenta otra verdad, propia o característica de otros géneros literarios. Véase "El arte narrativo y la magia" (Borges 1974: 226).

Esta descripción estructural de la trilogía importa en cuanto define el sentido de lo que se cuenta. La memoria del narrador cambia decididamente de signo en las tres novelas. Es errática y anecdótica como el devenir discursivo en *Todas las almas*. Es indeseable y peligrosa en *Corazón tan blanco*. Y es algo que hay que ocultar en *Mañana en la batalla piensa en mí*. El recorrido simbólico del recuerdo en las tres novelas es significativo. Si hiciéramos una lectura en clave sociológica de las dos últimas, concluiríamos que ambos textos expresan el estado de la memoria española después de la transición, expresada en la memoria individual del narrador y en sus actitudes para con ella (Caudet 2002). Es significativo también que luego de plasmar este proceso de enmascaramiento (*Todas las almas*), rechazo (*Corazón tan blanco*) y ocultamiento (*Mañana en la batalla piensa en mí*) de la memoria, Mariás publique *Negra espalda del tiempo*. Allí la memoria individual y personal del autor aparece condicionada, forjada y modificada por la literatura.

Los narradores contemporáneos se pasean por el mundo de Proust como Fabrizio en Waterloo: un paisaje en ruinas, el campo después de una batalla. No hay memoria propia ni recuerdo verdadero, todo pasado es incierto y es impersonal. Basta pensar en el Joseph K. de Kafka que por supuesto es el que no puede recordar, el que parece no poder recordar cuál es su crimen. Un sujeto cuyo pasado y cuya identidad son investigados. La tragedia de K. (lo kafkiano mismo diría yo) es que trata de recordar quién es. *El Proceso* es un proceso a la memoria (...).

La práctica arcaica y solitaria de la literatura es la réplica (sería mejor decir el universo paralelo) que Borges erige para olvidar el horror de lo real (...). La figura de la memoria ajena es la clave que le permite definir la tradición poética y la herencia cultural. Recordar con una memoria extraña es una variante del tema del doble, pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria.

La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos. Las escenas de los libros leídos vuelven como recuerdos privados. (Piglia 1999: 63)

El primer párrafo de la cita remite con claridad a la situación posmoderna de la doble pérdida de la identidad y del suceder histórico que podemos comprobar rápidamente en los narradores de las tres novelas¹². El montaje de citas del segundo párrafo define claramente el procedimiento central que las vertebrará. Mariás establece un pasado mítico-literario en el que un suceso condiciona el presente y permite leerlo. En *Todas las almas* el hecho aglutinante pertenece al pasado de Clare Bayes y a su alrededor toman sentido las figuras supuestamente casuales y laterales de la trama (Gawsworth y el mendigo con su cochecito, por

¹² Con respecto a la situación de la historia y del sujeto desmemoriado en la posmodernidad, véase Eagleton (1998: 77).

ejemplo). En las otras dos novelas, la trama que oficia como clave de lectura-interpretación-premonición de la realidad es literaria y pertenece a Shakespeare. Citas de *Macbeth* y de *Ricardo III* son los elementos que organizarán los materiales dispersos de la 'vida real' representada en la novela con la deriva del discurso del narrador.

Lo real queda entonces condicionado e interpretado por una lógica literaria capaz de darle sentido. El mismo procedimiento que utilizara Borges en su literatura es aprovechado por Marías para erigirse como escritor español universal con derecho a escribir sobre lo que quiera¹³.

Yo no quería hablar de España (...). Este rechazo se basaba en parte en razones literarias: como todo el mundo sabe pero no todo el mundo está dispuesto a reconocer, la tradición novelística española es, además de escasa, pobre; además de pobre, más bien realista; y cuando no es realista, con frecuencia es costumbrista (...). Por otra parte, España como tema, de fondo o de superficie, era algo de lo que tanto yo como —según comprobé enseguida— el resto de mi generación estábamos literalmente hartos. Hasta la del 98, que desde un punto de vista formal había intentado una novela ambiciosa, había incurrido con facilidad en semejante y obsesiva cuestión, que para los escritores nacidos después de 1939 tenía aproximadamente el mismo interés que Alemania como tema, Portugal como tema, o el tema del Uruguay. (Marías 1993b: 47; bastardillas del autor)

Sin embargo, el registro de España y de los sucesos posteriores a la Guerra Civil—tema que cruza y condiciona la historia y la literatura española del siglo XX— puede verse representado dentro de la trilogía, no de modo directo, sino a través de un trabajo de lectura en conjunto que permita ver el proceso que sufre la memoria personal y social.

De esta manera, la trilogía puede verse como un proceso de construcción de un yo amnésico capaz de vivir en la España de fin del siglo XX gracias a la adopción de medidas precautorias que le impidan recuperar la memoria histórica y develar su identidad. Un yo que pasa por una búsqueda de la verdad en *Todas las almas* para luego ocultarla y retrasar su revelación en *Corazón tan blanco*. Finalmente, se asumirá en *Mañana en la batalla piensa en mí* la necesidad del ocultamiento del yo y de su identidad mediante la asunción de la condición de *negro*, de escritor que imposta una voz para narrar.

La literatura, en estas novelas, encierra un peligro: contar es poner en escena, develar, organizar, leer, interpretar. En la sociedad española de fines del siglo XX, la literatura puede jugar un rol crucial para traer a cuento los crímenes del pasado que sostienen el presente. En estas tres novelas Marías hace atravesar

¹³ Para confrontar las posturas borgeanas, véase "El escritor argentino y la tradición" (Borges 1974: 267).

al narrador por un proceso de adaptación que le permite escribir sin llegar a la verdad. La literatura alcanza entonces la dimensión de un proceso de ordenamiento del pasado histórico que permite leer y escribir sin juzgar ni condenar. Una forma de narrar el olvido: contar para olvidar.

ÁLVARO FERNÁNDEZ

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- BARRENECHEA, A. M., 1984. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- BORGES, J. L., 1974. *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- CAUDET, F., 2002. "Corazón tan blanco, de Javier Marías. ¿Un crimen de estado?", en *El parto de la modernidad*, Madrid, Ediciones de la Torre, Capítulo VII, pp. 210-240.
- EAGLETON, T., 1998. *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires. Paidós.
- GARCÍA, C. J., 1999. "La resistencia a saber y Corazón tan blanco, de Javier Marías", ANEC, Vol. 24, Issue 1-2, pp. 103-120.
- LIPOVETSKY, G., 1986. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Madrid, Anagrama.
- MARIAS, J., 1993a. *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama.
- _____. 1993b. *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela.
- _____. 1995a. *Todas las almas*, Madrid, Alfaguara.
- _____. 1995b. *Ídola del fantasma. En: risasmos, bromas, reminiscencias y cañones recortados*, Madrid, El País-Aguilar.
- _____. 1996a. *Cuando fui mortal*, Madrid, Alfaguara.
- _____. 1996b. *Mañana en la batalla piensa en mí*, Madrid, Alfaguara.
- _____. 1997. *Mano de sombra*, Madrid, Alfaguara.
- _____. 1998. *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara.
- _____. 1999a. *Pasiones pasadas*, Madrid, Alfaguara.
- _____. 1999b. *Seré amado cuando falte*, Madrid, Alfaguara.
- NAVAJAS, G., 1987. *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona. Edicions del Mall.
- PIGLIA, R., 1999. *Formas breves*, Buenos Aires, Temas.
- RICOEUR, P., 1999. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife-UAM.