

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Nueva Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0185-0121

nrfh@colmex.mx

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

México

Fernández, Álvaro

Contar para olvidar la política del olvido en Corazón tan blanco

Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. LI, núm. 2, julio-diciembre, 2003, pp. 527-579

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60251205>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

CONTAR PARA OLVIDAR LA POLÍTICA DEL OLVIDO EN *CORAZÓN TAN BLANCO*

La destrucción del pasado o, mejor dicho, de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia personal con la de generaciones anteriores es uno de los fenómenos más característicos e inquietantes de las postrimerías del siglo xx.

La mayoría de las mujeres y hombres jóvenes creen en este fin de siglo en una especie de presente perpetuo, sin relaciones con el pasado público de los tiempos en que viven.

ERIC HOBSBAWN, *Historia del siglo XX*

Las últimas novelas de Javier Marías ponen en escena la construcción de un personaje narrador reflexivo que responde a las descripciones de la situación del sujeto en la posmodernidad hechas por sus más publicitados teóricos, Jean Baudrillard y Gilles Lipovetsky. Sin intereses políticos, sin convicciones éticas que defender, desligado y desinteresado por el pasado, el narrador se detiene en largas derivas que lo entretienen en un fluir discursivo desganado y apático. Posiblemente estas características notorias hayan inspirado ciertas lecturas –basadas en teorías postestructuralistas del lenguaje–, que ahondan en los dilemas que sobre el contar y el saber se ponen en escena en las novelas¹. Otros críticos desconfiaron de la introspección discursiva y fueron a la busca de una referencialidad sociopolítica encubierta detrás de la notoria inmanencia del sujeto des-

¹ Como la de CARLOS JAVIER GARCÍA, “La resistencia a saber y *Corazón tan blanco*, de Javier Marías”, ALEC, 24 (1999), 103-120.

historizado que lleva adelante el relato². Las dos lecturas pueden parecer antagónicas, pero también son complementarias. Los ecos de las voces de De Man y Derrida que conjura García en su interesante recorrido por la trama del discurso en la novela pueden explicarse desde la referencia política oculta en el revés de esa trama.

Dado que *Corazón tan blanco* está organizada desde el ocultamiento y la resistencia a saber, trabajé con la hipótesis de que lo que se oculta en una obra puede aparecer expuesto, explicitado o, al menos, transfigurado en otras. El análisis de la obra de Marías me llevó a entender la novela como el centro de una trilogía que desarrolla estrategias para manejar las formas en que se debe contar un pasado peligroso. La memoria del narrador cambia decididamente de signo en las tres novelas³. Es errática y anecdótica como el devenir discursivo en *Todas las*

² FRANCISCO CAUDET, “Corazón tan blanco, de Javier Marías. ¿Un crimen de estado?”, en *El punto de la modernidad. La novela española en los siglos XIX y XX*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2002, pp. 210-240. Puede verse en estas dos lecturas una discusión similar a la que se sostiene sobre la posmodernidad entre los que la describen con más o menos embelesamiento (JEAN BAUDRILLARD, *De la seducción*, Planeta, Buenos Aires, 1999; GILLES LIPOVETSKY, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1986; JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condición posmoderna*, Planeta, Barcelona, 1993) y los que la critican desde una postura historicista que reivindica valores sociopolíticos que la posmodernidad supone caducos (ALEX CALLINICOS, *Contra el posmodernismo. Una crítica marxista*, El Áncora, Bogotá, 1998; TERRY EAGLETON, *Las ilusiones del posmodernismo*, Paidós, Buenos Aires, 1998). No ahondaré en la interesante discusión que se podría establecer sobre la condición posmoderna y su inscripción en la obra de Marías. Me limito a señalar las características del punto de vista del narrador, inmerso en valores propios de la posmodernidad, tal como los describen algunos de sus filósofos. Los intentos de clasificación de la novela permitirían pensarla como posmoderna a partir de la puesta en cuestión del mundo real que hace el narrador (GONZALO NAVAJAS, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Del Mall, Barcelona, 1987, pp. 15 ss.). JOAN OLEZA la incluye en lo que él considera una reelaboración de los códigos del realismo a partir de la situación posmoderna (“Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo”, *Diablo Texto*, 1994, núm. 1, p. 103).

³ El narrador de las novelas, cuentos y artículos de Javier Marías ha sido homologado con la figura del autor por un juego de referencias internas entre los textos, a partir de la comprensible tendencia de los lectores a tomar *Todas las almas* como novela autobiográfica. Explico en otro artículo la construcción de esta voz ambigua para desarrollar una tecnología de la escritura de la memoria aséptica, amnésica e inocente (véase ÁLVARO FERNÁNDEZ, “La construcción del yo en la narrativa de Javier Marías”, *Filología*, 33, en prensa).

almas. Es indeseable y peligrosa en *Corazón tan blanco*. Y es algo que hay que ocultar en *Mañana en la batalla piensa en mí*. La trilogía da cuenta de un proceso de enmascaramiento (*Todas las almas*), rechazo (*Corazón tan blanco*) y ocultamiento (*Mañana en la batalla piensa en mí*) de la memoria. En una lectura de las relaciones sociales expuestas –o escamoteadas– en la trilogía, *Corazón tan blanco* ocupa un lugar central, especialmente por ser la novela que pone en evidencia el ocultamiento de la verdad. El texto se organiza en clave de novela de enigma alrededor del peligro que se corre ante la recuperación de una historia perdida –voluntariamente– en el pasado. El olvido deliberado y el ocultamiento desesperado cuando ya no se puede olvidar, cuando ya se sabe la verdad, ocupan todo el relato temática y narrativamente. Dentro de la ficción podemos afirmar que el narrador desarrolla el texto cuando *ya conoce* el secreto que contará sólo al final: comienza con la afirmación del deseo de no saber que entra en contradicción con el acto de contar. Durante toda la novela se retrasará la revelación de aquello a lo que alude en su notoria primera oración.

Corazón tan blanco no habla directamente del pacto de silencio sobre los crímenes franquistas que se consolidó en la transición de la dictadura a la democracia, pero sí lo representa: la trama pone en escena la necesidad de establecer acuerdos entre partes para sostener un presente sumido en el olvido y expone largamente los peligros que se conjuran cuando esos acuerdos no están articulados y el pasado puede resurgir. Para olvidar sin culpa, el narrador exhibe una conciencia deshistorizada y homogeneizadora, falta de valoraciones, construida según las directrices narcisistas propias del sujeto posmoderno⁴. Sin embargo, el olvido no puede conjurarse sin una tecnología narrativa que transforme la historia en literatura y los crímenes en escenas representadas por personajes.

NARCISO NEGRO

En las tres novelas, el narrador jerarquiza su figura ante el lector por sobre los demás personajes de la trama a partir de la exhibición sistemática de su capital cultural para interpretar,

⁴ Para una caracterización del Narciso posmoderno, véase LIPOVETSKY, *op. cit.*, pp. 49 ss.

traducir, contar y narrar. Esta vanidad narcisista se inflama mediante la inclusión de figuras públicas degradadas o puestas por debajo de la crítica mirada del narrador. En estos episodios la trama sociohistórica ingresa —velada y puesta en ridículo— en el texto⁵. En *Corazón tan blanco* el narrador se ubica, en la descripción de su trabajo, por encima de los mandatarios más altos del mundo —ridiculizados, pendientes de traducciones de textos incomprendibles—, y de sus compañeros traductores:

Los intérpretes se tienen por semidioses o semidivos, ya que están a la vista de los gobernantes y representantes y delegados vicarios y todos estos se desviven por ellos, o mejor dicho por su presencia y tarea. En todo caso es innegable que pueden ser divisados por los rectores del mundo, lo cual los lleva a ir siempre muy arreglados y de punta en blanco, y no es raro verlos a través del cristal pintándose los labios, peinándose, anudándose mejor la corbata, arrancándose pelos con pinzas, soplando motas del traje o recortándose las patillas (siempre con el espejito a mano)⁶.

La crítica hacia el exceso de vanidad de sus compañeros termina justificada porque están a la vista de los *rectores del mundo*. El oficio de intérprete-traductor avala la construcción del Narciso narrador que espejo en mano deriva alrededor de sí mismo. A lo largo del capítulo, la visión degradada de los organismos internacionales y las patéticas actuaciones de los líderes de estado refuerzan la imagen de una institucionalidad intrascendente, sin sentido, propia del pesimismo político y la desideologización en el sujeto posmoderno. Ante esta situación, se reivindican las figuras de los intérpretes y traductores, sumidos en el control obsesivo de la apariencia y la imagen, intermediarios en el intercambio discursivo de políticos internacionales⁷. El narrador traduce y juzga, tra-

⁵ Para lo que concierne a la referencialidad política de las novelas, sólo son pertinentes los episodios de las dos últimas. *Todas las almas* se desarrolla en el ambiente académico de Oxford. El personaje público del campo intelectual español con el que alterna el narrador para enaltecer su propia imagen es Francisco Rico, director de una de las historias de la literatura española.

⁶ Cito por JAVIER MARÍAS, *Corazón tan blanco*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 62. En adelante: *Corazón*, seguido de número de página.

⁷ Es notoria la mirada que rebaja a dirigentes, científicos e intelectuales: los *representantes de todas las naciones del mundo* utilizan una *jerga idéntica y en el fondo incomprendible*. El intérprete afirma que *en esos organismos lo único que de verdad funciona bien son las traducciones*. Él fue el encargado de traducir lo que han

ciona e inventa; se excede en su oficio para construir la imagen propia alrededor de la que gira la novela:

Empezaban a aburrirme las largas pausas y aquella pequeña charla o más bien intercambio insulso de frases aisladas. En la otra ocasión en que había servido de intérprete entre personajes rectores, había tenido al menos *la sensación de ser casi insustituible* con mis conocimientos cabales de las lenguas que hablo. No es que se dijeran grandes cosas (un español y un italiano), pero había que reproducir una sintaxis y un léxico más complicados que no podría haber traducido bien cualquier mediano conocedor de idiomas, a diferencia de lo que ocurría ahora: todo lo dicho estaba al alcance de un niño (*Corazón*, p. 69; las cursivas son mías).

Ante la falta de protagonismo de su figura, se encargará de instalar la conversación entre los líderes, controlar sus textos, omitir, censurar; en un evidente acto de toma del control de la situación que destaca el rol activo del traductor, especialmente cuando traiciona. Este acto no parece ser coherente con las características del narrador, un sujeto pasivo y poco dado a la acción. Sin embargo, ante dos figuras notorias por sus cargos públicos, hace un uso temerario de su capital cultural para destacarse sobre ellas⁸.

dicho *gente insólita, gente erudita y gente eminent*e, premios Nobel y catedráticos de Oxford y Harvard. La mirada escéptica y generalizadora señala que *las poblaciones marginales de Swazilandia y Burkina... lo pasan muy mal como en todas partes* (*Corazón*, p. 62). Su mirada niveladora es capaz de igualar los sufrimientos de la población marginal del más recóndito Tercer Mundo con *todas partes*, con cualquier lugar. Esta forma de mirar empareja todo: ni ve ni muestra, más bien oculta y tapa. El procedimiento es el mismo que en la macroestructura de la novela, se utiliza para neutralizar una memoria crítica del pasado.

⁸ El narrador se decepciona por el pobre rol que le hacen cumplir y, como un niño consentido por Luisa —que está ahí para vigilarlo—, será el mediador que tomará el control de las palabras falseándolas. Será el traductor traidor que gracias a su capital cultural se instalará por encima de los mandatarios, por medio del control del lenguaje. Esta escena está cargada de sentidos. Luisa lo conmina a mantener silencio. Luego ella será cómplice de la traición del narrador a sus deberes, a los mandatarios de su país y de Inglaterra. El narrador viola el silencio impuesto por Luisa y ésta pacta a su vez un silencio con el narrador. Sobre el final será ella la que desarmando el pacto previo, el del silencio de Ranz. El juego de traductores como impulsores de relatos más que como trasvasadores de textos existentes comienza aquí y cobrará nuevos sentidos al final de la novela, cuando Luisa impulse a Ranz a contarlo todo. Se repetirá el rol de niño del narrador y Luisa volverá a tener el control de la situación.

Las escenas con los jefes de Estado en las dos últimas novelas de la trilogía no son sólo pequeñas parodias que critican a personajes públicos y fortalecen la imagen del narrador: las voces de los mandatarios hacen ingresar la trama literaria que da título a las novelas y articula el sentido de los hechos dispersos en la historia personal del narrador. Las figuras públicas son las primeras en imponer tramas literarias para leer y entender la historia. El narrador incorpora luego esta técnica narrativa y la utiliza en su relato para leer la historia de su familia, para explicarse a sí mismo, para contar la novela.

En *Corazón tan blanco* la figura del jefe de gobierno español es la más desprestigiada: es vulgar, mediocre y no se puede confiar en sus capacidades intelectuales para comprender y contestar las palabras de la ministra inglesa⁹. Ésta, por su parte, tiene un papel que será trascendente en la trama: aporta una larga parrafada reflexiva –en un tono absolutamente homologable al de las erráticas disquisiciones de los narradores de los textos de Marías– que traerá a Shakespeare a la novela como referencia vital para interpretar el mundo.

En *Mañana en la batalla piensa en mí*¹⁰, el narrador sube al último peldaño de la escala institucional española al ser contratado como escritor negro del rey, figura que por un lado se adecua –en su carácter de institución eminentemente visual y figurativa– a la lógica narcisista de la posmodernidad y que por otro se conecta con la actividad narrativa al pertenecer a la estirpe de los personajes de los dramas de Shakespeare.

El rey aparece rodeado de figuras que el narrador se encarga de ridiculizar. Son ridículas también las curitas que el monarca tiene en las manos y que generan la sospecha de su afición por juegos infantiles. Sin embargo, las reflexiones que hará están –al igual que las de la primera ministra británica de *Corazón tan blanco*– al nivel de las que hace el narrador en cuanto al estilo utilizado y a su funcionalidad narrativa. Sus palabras traen a cuenta la referencia literaria shakespereana que insufla sentido al fluir de la novela. El discurso del rey está jerarquizado por sobre la trivialidad institucional en la que está inmerso y entra en consonancia directa con la problemática shakespereana de *Corazón tan blanco* –la culpa que se arrastra a través del tiempo– y es fundamental

⁹ Las referencias aluden a Felipe González y Margaret Thatcher.

¹⁰ Cito por JAVIER MARÍAS, *Mañana en la batalla piensa en mí*, Alfaguara, Madrid, 1996. En adelante: *Mañana*, seguido de número de página.

para comprender las zonas de ambigüedad que la novela deja abiertas¹¹. En las disquisiciones del monarca español puede verse claramente la dimensión política de la figura de la culpa en la transición española.

El rey reflexiona sobre los condicionamientos de la herencia sobre una persona, los mandatos paternos, las pérdidas de la libertad que la trama familiar implica. Su caso es paradigmático, ya que su figura condensa precisamente la fuerza de la herencia en la constitución de la identidad:

Representar a esta institución supone, para empezar, una enorme pérdida de la libertad personal, y en segundo lugar una pérdida aún mayor de tiempo para pensar en lo que no es obligado pensar, y poder pensar en lo que no es obligado es algo crucial para cualquiera en la vida, sea quien sea, yo al menos lo encuentro crucial, poder pensar en lo que no corresponde, vagar con el pensamiento (*Mañana*, p. 166).

El rey explicita la prohibición que pesa sobre su conciencia. La idea de *lo que no es obligado pensar* se reformula como *pensar en lo que no corresponde*. El freno puesto al pensamiento real tiene su origen en la necesidad de ocultar los crímenes del pasado, que no deben salir a la luz. El rey menciona directamente la necesidad del pacto de silencio:

Supone también no poder elegir con quién se trata y con quién no, verse obligado a estrechar la mano de sujetos que inspirarán repugnancia, y a *pactar con ellos, a no darse por enterado de lo que han hecho* o se proponen hacer con sus gobernados o con sus iguales. *Supone tener que disculpar lo que no es disculpable*. Y fingir, por supuesto fingir todo el rato; y mientras se finge *estrechar manos man-*

¹¹ De todas maneras, el narrador se coloca por encima del monarca, reponiendo con su capital cultural el nombre del filme de Orson Welles que estaba viendo la noche de la muerte de Marta. El rey no sabe cuál es el título de la película y el narrador se lo informa (“—Y tú cómo lo sabes?, ¿la viste esa noche? —No, yo estaba viendo otro canal, pero al zapear vi que la estaban poniendo también. La reconocí enseguida, la vi hace años en el cine”, *Mañana*, p. 175). El desmemoriado narrador —incapaz de reconocer efectivamente a su ex-esposa, aunque se acueste con ella— conserva una memoria precisa de lo que vio en el cine. El arte es uno de los registros eficaces del pasado en estos textos. El filme de Welles tiene múltiples puntos de contacto con la obra de Marías: es una obra pensada a partir de la reelaboración de citas de Shakespeare y fue filmada en España.

chadas de sangre y así se manchan un poco las nuestras, si es que no están ya manchadas desde el principio, desde nuestro nacimiento y aun antes (*Mañana*, p. 167; las cursivas son mías).

El rey trae a cuenta la imagen macbethiana aludida en *Corazón tan blanco* a partir de las manos manchadas de sangre (*my hands are of your colour...*)¹²:

Yo no sé si desde ciertos lugares puede uno no tenerlas teñidas, a veces pienso que no es posible, a lo largo de la historia no ha habido un solo gobernante o rey que no haya tenido responsabilidades en muertes, casi siempre directas y si no indirectas, así ha sido siempre y en todas partes. A veces sólo que no las han impedido, o que no han querido enterarse. Pero con esto ya basta para no estar a salvo (*Mañana*, p. 167).

La reflexión errática y deshistorizada lleva a la generalización y la abstracción del rol del individuo y a la caracterización, como literaria, de la trama en la que está inmerso. El procedimiento es el mismo que operan los narradores de las novelas de Marías, inmersos en una lógica amnésica, superficial e individualista. El acercamiento a un posible contexto histórico que genere valoraciones y juicios éticos se contrarresta con reflexiones que neutralizan la referencialidad y transforman los hechos puntuales en símbolos de tramas literarias¹³.

¹² La referencia a la relación del rey con el franquismo en este pasaje es inequívoca. En este sentido, el rey define a la monarquía española ambigüamente en una entrevista: "No es una monarquía como las demás. Todavía hay gente que se pregunta si ha sido instaurada o restaurada. Para unos ha sido instaurada porque yo era el sucesor designado por Franco. Para otros fue plenamente restaurada el día en que mi padre abdicó en mi favor. Lo cierto, en todo caso, es que un empresario, un campesino, un grande de España y un obrero no tienen la misma visión de la Monarquía" (JOSÉ LUIS DE VILLALONGA, *El Rey. Conversaciones con D. Juan Carlos I de España*, Salvat, Barcelona, 1995, p. 247). Sobre el tema, CAUDET afirma sin ambages: "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" (art. cit., p. 220).

¹³ RAMÓN ACÍN ubica las novelas de Marías dentro de la ola de literatura del bienestar económico que prescinde del pensamiento profundo: "Tal ausencia de reflexión conllevará viviandad a la novela, descargada en los 80

El trabajo para el cual es convocado el narrador tiene que ver con la construcción de un discurso que genere una imagen duradera del yo del monarca. Un encargo de lo más coherente para los narradores de las novelas de Marías, especializados en la construcción de una voz narradora jerarquizada¹⁴:

Yo me doy cuenta de que no se conoce mi personalidad, cómo soy, y quizás tenga que ser así mientras viva; pero mientras vivo no puedo dejar de pensar que tal como van las cosas voy a pasar a la historia sin atributos, o lo que es peor, sin *un* atributo, lo cual es lo mismo que decir sin carácter, sin una imagen nítida y reconocible. No me gustaría que se me recordara tan sólo con frases como “Era muy bueno” o “Hizo mucho por el país”, aunque no estén mal, no me quejo, tantos otros no han tenido ni eso, y esas apreciaciones confío en poder conservarlas hasta que me llegue el día (*Mañana*, p. 156).

El rey aparece con preocupaciones propias del Narciso posmoderno: la apariencia, la seducción, la aprobación de los otros,

del análisis y del valor testimonial precedentes... Ante tales circunstancias, es lógico que la tradición realista y los contenidos críticos –maridajes de literatura/cultura de oposición, temáticas de Guerra Civil, etc.– propios de la novela de posguerra desaparezcan o, cuando menos, se mitiguen, sobre todo porque carecen de sentido en el optimismo de una sociedad con vien-
tos económicos favorables y, ante todo, ya democrática, libre y sin censura” (“El comercio en la literatura: un difícil matrimonio”, *Íns*, 1996, núms. 598/590, p. 6). Por este lado, la obra de Marías entraría en el auge editorial que a partir de los años ochenta busca conquistar amplios sectores de público. Lo más interesante, en todo caso, es que sus novelas ponen en escena una apremiante necesidad de ocultar y olvidar el pasado, manchado por crímenes sin castigo. El problema, evidentemente, es que los *contenidos críticos propios de la novela de posguerra* no carecen en absoluto de sentido. Más bien, les sobra significación y peso, por lo que se impone un olvido deliberado, voluntario (cf. F. CAUDET, art. cit., p. 224).

¹⁴ El planteamiento escénico refuerza el protagonismo del narrador: es recibido en una sala en la que un pintor parecido a Velázquez está haciendo un retrato del monarca que en ningún momento puede verse. Si se suma a esto la figura del rey en la sala, la escena remite a la composición de *Las Meninas*, en las que tampoco se ve el cuadro que el Velázquez del cuadro pinta. Sin embargo, lo central de esta pintura no está en su interior, sino en la explícita referencialidad que genera la mirada del pintor: lo más importante de la obra está fuera, en el sitio del espectador que ocupa el lugar del rey. En este caso, estaríamos pensando en el narrador, ubicado fuera de la tela, que observa al pintor y que es convocado para ocupar el lugar –la voz– del monarca.

están por encima de cualquier otro valor, incluso de los éticos. *Era muy bueno* o *Hizo mucho por el país* pasan a ser frases vacías de sentido en la era de la simulación institucionalizada. Tienen menos importancia que la constitución de una imagen falsa capaz de generar reconocimiento:

No quita que en las escasas ocasiones que tengo de dirigirme a la gente quiera que se me adivine más, y se me reconozca. Por supuesto que nadie cree que esos discursos los escriba yo..., unas palabras que nunca son mías, sino de cualquiera, o de muchos distintos o de esa cosa vaga llamada institución, en realidad de nadie. Todo esto es un fingimiento fantástico al que nos prestamos todos, desde yo mismo hasta los políticos y la prensa hasta los pocos lectores o telespectadores (*Mañana*, p. 159).

Pesa sobre las autoridades institucionales la necesidad de callar un pasado evidentemente manchado de sangre y elaborar en el presente la imagen de un yo jerarquizado y auto-complacido —aunque artificial, marcado por el fingimiento. La figura del rey termina de dar una inscripción institucional, política y temporal a lo que en la novela anterior se desarrolló como una trama de ambigua referencialidad:

Tanto la suya [la de Orson Welles interpretando a Falstaff en *Campanadas a medianoche*] como esas figuras de reyes entrevistas en hora y media son nítidas y reconocibles, nunca podré dejar de ver esos rostros ni de oír sus palabras cuando piense en Enrique IV y Enrique V de Inglaterra, si es que vuelvo a pensar en ellos. Yo [el rey] no soy así, mi rostro y mis palabras no dicen nada, y ya va siendo hora de que eso cambie... Es la fuerza de la representación, supongo (*Mañana*, p. 175).

Los servicios que se le solicitan al escritor negro son los mismos que lleva adelante el narrador de *Corazón tan blanco*: cuentan para construir una imagen del yo que permanezca por encima de la amenaza que el pasado esgrime contra ella. Un relato cargado de sentidos que posicionan al que lo emite como una autoridad sobre los demás. *Only the Lonely*, el gran narciso de la novela, encarga al narrador construir una imagen de su yo, que automáticamente se transforma en el yo más poderoso del texto. El rey reflexiona sobre la película en la que se adaptan fragmentos de Shakespeare en el paisaje de España y concluye que la representación tiene más fuerza que la reali-

dad, que la imagen de los actores recitando ese texto los hace inmortales. Le encarga al narrador que escriba para él, que sea Shakespeare para construirlo como rey en la memoria colectiva. O mejor, que sea Welles y produzca una puesta en escena española de figuras reales a la manera de los clásicos ingleses. El trabajo del escritor negro será entonces la elaboración de un discurso entreverado con citas de Shakespeare que permitan distraer al que lo escucha del verdadero pasado del que lo esgrime¹⁵. Contar para olvidar es lo que el rey le encarga al narrador, la elaboración de un relato que borre el pasado por medio de la construcción de una imagen potente del que lo narra con el uso de citas literarias. La consigna de escritura del rey de España para perdurar en la historia, pese a un pasado que lo une con asesinos, permite escribir también una novela como *Corazón tan blanco*.

UNA MIRADA INFANTIL SOBRE LA HISTORIA

La construcción de un punto de vista infantil capaz de apaciguar las amenazas que provienen de una mirada inserta en la historia se repite en otros textos de Marías, que ayudan a entender la actitud del narrador de *Corazón tan blanco*. En el relato “Cuando fui mortal” (1993) se reelabora la visión de la memoria absoluta como condena que Borges figuró en “Funes el memorioso”¹⁶. La versión de Marías de la memoria maldita borgeana introduce la variable de la revisión del pasado con una lucidez que no se tuvo en la niñez. La idea de la memoria total es más cercana al *saberlo todo* que al *recordarlo todo*. El narra-

¹⁵ En algunas declaraciones del rey de España se puede leer perfectamente la problemática de la herencia del franquismo en relación con la construcción de un discurso propio: “En aquellos momentos, acuérdate, José Luis, yo podía hacerlo todo y decirlo todo. Todavía no teníamos Constitución y yo había heredado todos los poderes de Franco, que eran immensos. Durante todo un año fui el único dueño de mis palabras y de mis actos... No hago más que decir en voz alta lo que la mayoría de los españoles piensa en voz baja... Creo que cuando el rey habla, cuando pronuncia su discurso en Navidad o con motivo de la Pascua Militar, la Monarquía es la misma para todo el mundo. En Inglaterra, la reina Isabel lee un discurso de la Corona escrito por el primer ministro y sus colaboradores. Pero en lo que yo digo no hay intromisión de nadie. Y creo que ahora la gente sabe que lo que dice el rey es lo que el rey piensa” (J. L. DE VILLALONGA, *op. cit.*, pp. 247-250).

¹⁶ En *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 485.

dor del cuento se ve obligado a revivir, a repasar, el tiempo pasado; ahora con una conciencia lúcida que descubre, devela y expone los hechos dolorosos que la mirada del niño no podía entender¹⁷. Tanto el olvido como el no saber son los remedios contra el saber y el verse obligado a contar. Es el dilema de la literatura luego del pacto de olvido: cómo contar, cómo narrar, cuando lo que se sabe no debe recordarse ni contarse.

Como en *Corazón tan blanco*, la felicidad está en la mirada amnésica, sin pasado ni comprensión, propia de los niños:

Al igual que los niños, esos hombres y mujeres creen que el mundo comenzó con su nacimiento, y no se preguntan si sobre el suelo que pisán hubo en otro tiempo unas pisadas más leves o unos pasos envenenados... Es absurdo que permanezca el espacio y el tiempo se borre para los vivos, o en realidad es que el espacio es depositario del tiempo, sólo que es silencioso y no cuenta nada. Es absurdo que así sea para los vivos, porque lo que viene luego es su contrario, y para ello carecemos de entrenamiento¹⁸.

El narrador del cuento, ya fallecido, asigna a todos los vivos la mirada infantil. Así como su recuerdo de infancia proviene de la visión desde la cama, arropado y dormido por el siniestro doctor Arranz; las tres novelas incluyen esta recurrente imagen de la mirada infantil desde las almohadas. Una mirada sin pasado, sin compromisos históricos.

El narrador de *Todas las almas* cela al hijo de Clare y reivindica la capacidad femenina para mirar a su amante como si fuera un niño:

Para nuestra suerte nos seguirán viendo niños eternamente con su ojo inerte deformado por la memoria. Esa incapacidad bendita se da en las mujeres más que en los hombres, en la medida en que para los hombres los niños son irritantes bosquejos de caballeros, mientras que para las mujeres son seres perfectos destinados a estropearse y embrutecerse, y por eso su retina se esfuerza por guardar la imagen de la deidad transitoria sentenciada a dejar de serlo, y si esa retina no llegó a conocerla, entonces todo el esfuerzo imaginativo que supone siempre tratar con alguien lo

¹⁷ Si se quiere, esta mirada que todo lo sabe es la del narrador omnisciente que Marías no utiliza en estos textos. La figura del narrador-personaje es una pieza clave de su literatura.

¹⁸ Cito por JAVIER MARÍAS, *Cuando fui mortal*, Alfaguara, Madrid, 1997, p. 81. En adelante: *Cuando*, seguido de número de página.

vuelcan en la figuración de ese niño... que el usurpador se habrá aventurado a confiarles sobre una cama, único lugar en el que los hombres se muestran dispuestos a rememorar en voz alta las cosas remotas¹⁹.

La imagen del hombre desde la cama transformado en un niño ante el mundo se utiliza sistemáticamente en las novelas. En el comienzo de *Corazón tan blanco*, el narrador escucha desde su cama cantar a la cubana y recuerda su infancia:

Era ese canto inconsciente que no tiene destinatario, el mismo canto de las criadas cuando fregaban los suelos... los días en que yo estaba enfermo y no iba al colegio y veía del mundo desde mi almohada oyéndolas a ellas en su matinal espíritu, tan distinto del vespertino; el mismo tarareo insignificante de mi propia madre cuando se peinaba..., ese canto femenino entre dientes (pinzas u horquillas entre los dientes) que no se dice para ser escuchado ni menos aún interpretado ni traducido, pero que alguien, el niño refugiado en su almohada o apoyado en el quicio de una puerta que no es la de su dormitorio, escucha y aprende y ya no olvida... y no se calla ni diluye después de dicho, cuando le sigue el silencio de la vida adulta, o quizás es masculina. Ese canto indelibulado y flotante debió de ser canturreado en todas las casas del Madrid de mi infancia, todas las mañanas a lo largo de muchos años, como un mensaje sin significado que vinculaba a la ciudad entera y la emparentaba y armonizaba, un persistente velo sonoro y contagioso que la cubría (*Corazón*, p. 51).

El canto femenino flota sobre el Madrid de la posguerra como un velo que cubre, que no tiene significado y que se canta con los dientes cerrados, sin palabras. El narrador hará todo lo posible por permanecer en esta pasividad infantil, libre de las responsabilidades de la vida adulta. El silencio, atribuido a los hombres en la cita, será quebrado por las mujeres que hablan y relatan.

Esta figuración del canto sin sentido que se escucha como un encantamiento aparece descrito en *La condición posmoderna*, de Jean-François Lyotard, ilustrando el poder de la palabra que narra, ante sus oyentes:

¹⁹ Cito por JAVIER MARÍAS, *Todas las almas*, Alfaguara, Madrid, 1995, p. 76. En adelante: *Todas*, seguido de número de página.

Es, sin embargo, un saber muy común, el de los cuentos infantiles, ése que las músicas repetitivas de nuestro tiempo han intentado recuperar o al menos imitar aproximadamente. Presenta una propiedad sorprendente: a medida que el metro se impone al acento de las locuciones sonoras, habladas o no, el tiempo deja de ser el soporte de la memorización y se convierte en un batir inmemorial que, en ausencia de diferencias notables entre los períodos, prohíbe enumerarlos y los despacha al olvido... Pues debe haber una congruencia entre esta función de olvido del saber narrativo por una parte, y por otra las funciones de formación de criterios, de unificación de competencias, y de regulación social, que hemos citado antes. Simplificando imaginariamente, se puede suponer que una colectividad que hace del relato la forma clave de la competencia no tienen necesidad, en contra de lo que se pueda esperar, de apoyarse en su pasado. Encuentra la materia de su lazo social, no sólo en el acto de contarlos. La referencia de los relatos puede parecer perteneciente al mismo pasado, y en realidad siempre es contemporáneo a este acto. Es el acto presente el que cada vez despliega la temporalidad efímera que se extiende entre el *He oído deciry el Vais a oír*²⁰.

Los cantos de las mujeres funcionan como velo y como olvido en las novelas de Marías. Sólo algunas mujeres muy especiales —Luisa en *Corazón tan blanco*, Clare en *Todas las almas*— serán capaces de generar otro tipo de texto, inquietante y perturbador, que explique el trasfondo que sería mejor olvidar. En *Todas las almas* y en *Corazón tan blanco*, el narrador recibirá estas historias ocultas gracias a las artes femeninas, sentado en una cama, en pasiva actitud infantil.

En la entrevista de los mandatarios internacionales, Luisa trata al narrador como a un niño, imponiéndole silencio:

Me volví de nuevo hacia Luisa, esta vez para comentarle algo con disimulo (creo que iba a decirle “Vaya papelón” entre dientes), pero me encontré con que, sonriendo, se llevaba el índice con firmeza a los labios y se daba unos golpecitos, indicándome que guardara silencio. Sé que no olvidaré jamás esos labios sonrientes atravesados por un dedo índice que no lograba anular la sonrisa... Creo que fue también la conjunción de los labios y el índice (los labios abiertos y el índice que los sellaba, los labios curvados y el índice que los partía) lo que me dio valor para no ser nada exacto en la siguiente pregunta (*Corazón*, p. 70).

²⁰ *Op. cit.*, p. 54.

La seducción de Luisa sobre el narrador se basa en el mismo código de silencio que las mujeres operaban sobre los niños de la posguerra con ese canto que velaba el sueño. Serán estas mujeres caracterizadas como guardianas de secretos quienes hablen o generen los discursos mientras los hombres escuchan en actitud pasiva e infantil.

La Historia, por otra parte, aparece como una cita icónica rememorada a través de la imagen y la apariencia, sin sentido político ni crítica que establezca valoraciones. La Guerra Civil se disuelve en una iconografía neutra. El bigote de Arranz en *Cuando fui mortal* o el trueno en el restaurante y la gente protegiéndose de la lluvia en *Mañana en la batalla piensa en mí* remiten a una Guerra Civil entre bandos igualados por la mirada neutra y homogeneizadora:

En el plazo de medio minuto vimos amontonarse gente de la calle a la puerta del restaurante, vimos correr a mujeres y hombres y niños para protegerse de lo que venía del cielo, siempre como los hombres y mujeres y niños de los años treinta en esta misma ciudad entonces sitiada, que corrían buscando refugio para protegerse también de lo que venía del cielo y de los cañonazos que venían de las afueras... dos años y medio de la vida de todos sitiando y siendo sitiados, dos años y medio corriendo por estas calles con las manos sobre los sombreros o las gorras y boinas y las faldas al vuelo y las medias rotas o simplemente sin medias, en esta ciudad que ya desde entonces no ha sabido desacostumbrarse a vivir y ser como una isla (*Mañana*, p. 197).

Los dos tiempos se unen en el mismo espacio, como se ve también en la última cita de *Cuando fui mortal*, pero sin ilación histórica. No aparece una valoración del sitio de Madrid. Sin embargo, se mencionan *los dos años y medio de la vida de todos sitiando y siendo sitiados*, cuando el punto de vista estaba puesto del lado de las víctimas del bombardeo, no de los sitiadores. La ambigua frase parecería indicar una igualación de los roles, como si los sitiados pudieran sitiar a su vez y estuvieran ambos bandos en un mismo nivel, sin distinciones posibles: roles estructurales, narrativos, argumentales; ocupados indistintamente por unos o por otros. Se da esta nivelación, esta falta de juicio y valoración propia de una visión del pasado deshistorizada, desarticulada de su relación con el presente.

La visión de Madrid como *una isla* es productiva dentro de la lógica de la trilogía: todos los espacios en los que se desarro-

llan los textos son islas: Cuba, Inglaterra y, ahora, Madrid. La insularidad —real o metafórica— refuerza este individualismo reconcentrado en sí mismo y construye una visión de los espacios despojada de contextos —físicos, políticos, históricos²¹. La postura infantil del narrador se reitera insistente, especialmente ante Luisa:

Me reí como un niño, esa película la había visto en mi infancia (*Corazón*, p. 151).

—Pero esa es una conversación de niños —dijo riendo...

—Por eso no quise entrar —dijo.

—Qué lástima —dijo ella—. Ahora podrías contarme lo que le dijiste (*Corazón*, p. 154).

La postura infantil tendrá varias aristas productivas para pensar la novela. Desde la valoración de la juventud constante por cuestiones narcisistas y políticas, hasta el equilibrio familiar de fuerzas resignificado por el matrimonio con Luisa.

UNA JUVENTUD AMNÉSICA

Cuando el futuro se presenta amenazador e incierto, queda la retirada sobre el presente, al que no cesamos de proteger, arreglar y reciclar en una juventud infinita.

GILLES LIPOVETSKY

Si el narrador de *Todas las almas* está inmerso en un tiempo aislado del resto de su vida, el de *Corazón tan blanco* permanece en un presente absoluto marcado por las juventudes en pugna: la suya y la de Ranz. El futuro se pone en cuestión con la pregunta del padre (*¿Y ahora qué?*) que marca el fin de la época de las juventudes de ambos: los roles familiares deben cambiar para restablecer un nuevo presente que no obligue a pensar en un futuro concreto.

En cuanto al pasado, la descripción de la nueva casa luego del casamiento, y la presencia paterna en ella tiene el efecto de

²¹ El acontecer de *Todas las almas* está caracterizado como una interrupción en el suceder de la vida del narrador, aislado en medio de su existencia. Los hechos transcurren en una insular Inglaterra desde la que Europa se ve como *el continente*.

eliminar las fronteras temporales: el suceder histórico se diluye en un pastiche de citas y referencias icónicas, superficiales²²:

Mi mesa de trabajo, para la que yo había dado sólo instrucciones vagas, fue casi una réplica de la que veinticinco años antes mi padre había encargado con instrucciones muy precisas a un carpintero de Segovia... Mi padre, Ranz, se había tomado la molestia de desembalar las cajas que me aguardaban y colocar mis libros como él había tenido siempre los suyos, divididos por lenguas y no por materias... Se asemejaba [mi casa] indefectiblemente a mi juvenil recuerdo del salón de la suya.

También llegó una mecedora sin mi conocimiento previo, mueble muy cultivado por mi abuela cubana, su suegra, cuando venía a visitarnos durante mi infancia y que, una vez muerta ella, mi padre se había apropiado no tanto para mecerse a solas cuanto para adoptar en ella posturas originales durante las reuniones de matrimonios y amigos que celebraba con frecuencia (*Corazón*, p. 86).

La egocéntrica construcción del narrador aparece aquí opacada por la presencia paterna. Ranz también es un Narciso que utiliza la silla de la abuela cubana para exhibirse ante sus amistades y permanece en una eterna juventud:

Pero mi padre jamás se habría mecido, antes al contrario, habría visto ese gesto como una especie de claudicación privada, como la confirmación de lo que ha intentado o más bien logrado evitar siempre, ser viejo. Ranz, mi padre, me lleva treinta y cinco años, pero nunca ha sido viejo, ni siquiera ahora. Lleva toda la vida

²² El dilema de la construcción de una literatura luego del franquismo se soluciona con la huida hacia horizontes triviales y frívolos, que JOSÉ ANTONIO FORTES caracteriza como la ascensión de un nuevo fundamentalismo del campo intelectual español de los años noventa, llevado adelante por “los «nuevos» funcionarios intelectuales de Estado más distinguidos por su eficiencia en el servicio de legitimar y coherenciar ideológicamente el «nuevo» resituamiento de las relaciones e intereses de clase tras la salida del franquismo y el pacto de transición política (1975-1982), gracias a cuyo trabajo intelectual se mantienen (relaciones e intereses de clase) intactos, igual de fundamentales e incluso reforzados mediante las «nuevas» reglas del juego parlamentarista para el fascismo democrático bajo el que vivimos” (“Del «realismo sucio» y otras imposturas en la novela española última”, *Íns*, 1996, núms. 598/590, p. 21). La categoría incluye a Marías, claro, productor de una novela “apta para todos los consumos y óptima para los *yuppies* del neocapitalismo ideológico y demás drogodependientes controlados, [con] dosis a reventar de profundísimas reflexiones sobre el sentido de la vida” (*ibid.*, p. 27).

aplazando ese estado, dejándolo para más adelante o acaso desentendiéndose de él, y aunque poco puede hacerse contra la evolución del aspecto y de la mirada (quizá algo más contra lo primero), es alguien en cuya actitud o espíritu nunca vi el paso de los años, nunca el menor cambio, nunca asomó en él la gravedad y fatiga que iban apareciendo en mi madre a medida que yo crecía, ni se le apagó el brillo de los ojos que las ocasionales gafas de una vista cansada borraron de golpe de la mirada de ella, ni pareció vulnerable a los reveses y afrentas que jalona la existencia de todos los individuos, ni descuidó su atuendo un solo día de su vida entera, siempre arreglado desde la mañana como para asistir a una ceremonia, aunque no fuera a salir ni fuera a visitarlo nadie. Siempre ha oido a colonia y a tabaco y a menta, a veces un poco a licor y a cuero, como si fuera alguien venido de las colonias... hace un año conservaba casi todo su pelo, blanco y compacto y extremadamente bien peinado con la raya a la derecha (una raya muy marcada, de niño) (*Corazón*, p. 86).

La apariencia de Ranz es juvenil, incólume a pesar de su edad. Permanece con atributos propios de los jóvenes y se eterniza en un aspecto levemente anacrónico, que remite de manera falsa a la historia a partir de referencias icónicas: parece venir de *las colonias*, cuando ya no hay colonias. Ranz viene de la Cuba de Batista, donde cometió un crimen trascendente en su carrera delictiva: un crimen familiar. Pero la historia desaparece detrás de la imagen:

Todo en él ha sido siempre agradable, desde su carácter superficialmente apasionado hasta sus maneras sobriamente desenfadadas, desde su mirada vivaz (como si todo le divirtiera, o a todo le viera la gracia) hasta sus continuas bromas afables, un hombre con vehemencia y guasa (*Corazón*, p. 87).

Ranz responde perfectamente a la imagen autocoplaciente del sujeto posmoderno: dotado de una maravillosa superficialidad, es capaz de escapar de las garras del tiempo y de la historia²³. La táctica para perdurar es cuidar los secretos. Tanto Ranz como el narrador terminarán contando la historia que

²³ La descripción física y gestual de Ranz, su forma de mirar y de moverse por el mundo, se corresponde con las descripciones que Marías hace de Juan Benet —escritor que Marías ubica como mentor en su genealogía literaria— en varios de sus textos. Especialmente en los que le dedica en *Literatura y fantasma* (Siruela, Madrid, 1993).

conocen —la historia del crimen—, cuando ya no tengan otro remedio, luego de hablar muchísimo para acallarla.

En principio, el narrador teme al matrimonio por la desestabilización que impone en la construcción del *yo*, en su recursiva soledad; el ingreso de un otro que genera un inquietante *nosotros*. El matrimonio con Luisa impone una historicidad que termina siendo una amenaza:

Sabré demasiado, sabré más de lo que quiero saber acerca de Luisa, tendré ante mí lo que me interesa de ella y lo que no me interesa, ya no habrá selección ni elección, la tenue o mínima elección diaria que suponía... arreglarse y ponerse en camino para visitarse. No veré el resultado, sino el proceso, que quizás no me interesa... No sé si quiero ver cómo se pone las medias y las ajusta a la cintura... Creo que tampoco quiero hablar de nosotros, decir *hemos ido* o *vamos a comprar un piano* o *vamos a tener un hijo* o *tenemos un gato*. Puede que tengamos hijos, y no sé si quiero, aunque no me opondría. Sé que me interesa, en cambio, verla dormir, ver su rostro cuando esté sin conciencia o esté en letargo, conocer su expresión dulce o dura, atormentada o plácida, aniñada o envejecida mientras no piensa en nada o no sabe que piensa, mientras no actúa, mientras no se comporta de manera estudiada (*Corazón*, p. 91).

En una interesante homologación al mismo nivel de *gato*, *piano*, *nosotros*, *hijos*, el narrador expone con una mirada sin valoraciones de grado, con un distanciamiento de una objetividad irracional, su absoluto rechazo a la perturbación del *yo* sumido en sí mismo y a la constitución de una trama histórica o temporal. Tener un hijo no implica para él un acto de voluntad: en todo caso, no se opondría a tenerlo²⁴. La visión de Luisa inmóvil y detenida, dormida, sí lo complace. Una Luisa deshistorizada, acechada, como las mujeres de los cuadros, como su-

²⁴ FORTES se impacienta ante la falta de materia novelesca de este tipo de estética y describe esta producción como “la ganga de la producción, la basura literaria, las más defectuosas mercancías, las cacharrerías posmodernas, las chorraduras de niños y niñas que mojan la cama y cuentan sus mediocres terrores nocturnos, pesadillas, pamplinas, parvulismos, pastiches melodramáticos” (art. cit., p. 27). Si bien hay un importante número de críticos que califican la literatura de Marías de *abyecta* (como David Castillo o Isidoro Merino), no entraré en la discusión estilística ni en una valoración de la profundidad de las ideas expresadas por el narrador de las novelas. Me interesa más analizar las representaciones literarias de las tramoyas que se urden para manipular la memoria histórica.

cede en el segundo capítulo: una mujer en la cama, dormida o muerta, inmóvil, lo tranquiliza. Su inmovilidad congela el tiempo y vuelve a la mujer neutra, objetiva. Se la puede contemplar fetichizada, objetivada, por la ausencia de pensamiento, por la inconciencia, porque al estar dormida —o muerta— se sostiene el silencio. En oposición a esto, la mujer activa propicia relatos: una manera de contar la historia (“no quiero hablar de *nosotros*”)²⁵.

Cuando Luisa despierte, exigirá un relato perdido, que sólo Ranz será capaz de reponer. Una trama que el narrador teme heredar como condena:

Ahora lo vi claro: no es que no supiera cómo, sino que era una superstición lo que lo paralizaba [a Ranz, después del casamiento del narrador con Luisa], no saber qué puede dar suerte o traerla mala, hablar o callar, no callar o hablar, dejar que las cosas sigan su curso sin invocarlas ni conjurarlas o intervenir verbalmente para condicionar ese curso, verbalizarlas o no hacer advertencias, poner en guardia o bien no dar ideas (*Corazón*, p. 100).

El estado de inmovilidad y olvido del narrador —la voluntad de no saber, primero, y no querer contar, después— con respecto al pasado sólo se entiende en función del relato oculto. La posibilidad de historizar es también la de traer a la luz los crímenes que dan origen al narrador y a la riqueza familiar: la herencia paterna es peligrosa pero necesaria ya que asienta las bases económicas de los Ranz.

YO SIEMPRE HE TENIDO DINERO

Como regalo de bodas [Ranz] nos dio algún dinero (bastante, fue generoso).

Corazón, p. 85

En consonancia con la descripción de los valores efímeros del mundo posmoderno, los económicos aparecen exaltados dentro del texto como imprescindibles para conseguir el éxito y la trascendencia. La relación de Ranz con su hijo está marcada por el dinero y el silenciamiento de su adquisición. En el séptimo capí-

²⁵ La fascinación por la mujer pasiva y en el lecho es, precisamente, la fuente inconsciente del temor porque lo retrae a su origen criminal, a la figura de Ranz asesinando a su esposa cubana.

tulo de la novela, el narrador pasa revista a tres casos en los que el dinero condiciona las vidas de sus poseedores, desde el organillero a su propia familia, pasando por la dueña de la papelería.

El tiempo y su paso inexorable, las marcas que deja en forma de recuerdos y olvido, la relación del presente con el pasado y el futuro, son quizás los temas expuestos de forma más evidente en la novela. En este capítulo se establece una sólida relación de estas problemáticas con el dinero. El poder económico está marcado como uno de los pocos recursos del hombre para luchar contra el devenir disolvente del tiempo. A través de episodios banales, el narrador introduce el poder del dinero para actuar concretamente en el mundo y controlar los relatos que en él circulan.

En el capítulo anterior, los organillos estaban asociados a la idea del pasado y entraban en relación con el canto sin sentido de las mujeres:

Ante el silbido curvo de los afiladores, las mujeres... haciendo un alto en sus tareas o en su indolencia para recordar y pensar en filos, o quizá absorbiéndose en sus secretos repentinamente, secretos guardados y los padecidos, es decir, los que conocían y no conocían. Y era entonces... cuando su vista caía sobre los retratos de los ausentes, media vida echando vistazos a fotografías o cuadros siempre enigmáticos (*Corazón*, p. 99).

El sonido del organillero, un silbido que viene de la calle, del exterior; genera en estas mujeres de la posguerra una reflexión sobre el pasado. En toda la novela se caracteriza este discurrir como peligroso y poco recomendable. El narrador utilizará su dinero para que el organillo de la calle, voz del pasado que vuelve, no lo moleste:

Lo mandé a la otra esquina porque me dio la gana. Era un organillero agradable, de los que ya no quedan, un vestigio del pasado y de mi infancia, debería haberle tenido más respeto. Lo malo es que él probablemente habría preferido también que las cosas fueran como fueron y no como ahora pienso que pudieron ser, es decir, habría preferido mi billete a mi respeto... *Hay veces en que la vida de los otros*, de otro (la configuración de una vida, su continuación, no unos meros pasos) *depende* de nuestras decisiones y vacilaciones, de nuestra cobardía o arrojo, de nuestras palabras y de nuestras manos, también *de que tengamos dinero y ellos no lo tengan* (*Corazón*, p. 106; las cursivas son mías).

Como vestigio del pasado y de la infancia del narrador, el organillo debe salir de escena porque “su sonido era demasiado evocador para que pudiera concentrarme en nada” (*Corazón*, p. 103). Lo que genera el pensamiento sobre el tiempo y su fluir histórico debe ser desplazado y el dinero es la herramienta que anula otros valores: la evocación del pasado, el respeto por el organillero.

El discurrir sobre el episodio lleva a considerar la relación más amplia del dinero con respecto al paso del tiempo, a la configuración general de la vida de una persona, esta vez, la niña que atendía la papelería del barrio y que en el presente de la narración es ya una mujer:

Tuve un pensamiento vano del que más bien me avergüenzo y que sin embargo no he podido apartar del todo... Pensé que esa niña, Nieves, sería distinta y mejor si yo la hubiera amado no sólo de lejos, si pasada la adolescencia le hubiera hablado y la hubiera tratado y ella hubiera querido besarme, lo cual no podré saber nunca, si habría querido. Ya sé que no sé nada de ella, sin duda le faltan inquietud y ambición y curiosidad, pero estoy seguro al menos de un par de cosas: de que no vestiría como viste ahora y habría salido de la papelería, yo me habría encargado. Puede que fuera aún preciosa y pareciera joven, es mucho decir, pero la posibilidad de que así hubiera sido es ya suficiente para indignarme, no conmigo por no haberle hablado más que de lápices, sino con el simple hecho, o posibilidad otra vez, de que la edad visible y el aspecto de una persona puedan depender de quién se le fue acercando, y de tener dinero. El dinero hace que la papelería se venda sin vacilación y haya más dinero, el dinero reduce el miedo y compra vestidos nuevos cada temporada, el dinero permite que una sonrisa y una mirada sean amadas como merecen y se perpetúen durante más tiempo del que les corresponde (*Corazón*, p. 110).

El pensamiento se considera vanidoso, aunque explique que la constitución del yo por sobre otros personajes de la novela tiene un origen sólo económico, y más adelante se verá que además es fraudulento y delictivo. Al final de la novela, también será criminal. La construcción del yo narrador no contempla en este capítulo otro prurito moral que el *más bien* avergonzarse de un pensamiento vanidoso, aunque en las páginas siguientes se mencionen los métodos inmorales con que su padre amasó su fortuna. El no saber está acompañado de una suspensión del

juicio ético o por una tímida vergüenza sobre palabras que contextualizadas tendrían interpretaciones más graves²⁶.

La juventud y el éxito social —fuera del ámbito del trabajo, esto parece estar claro—, tan valorados por el narrador, implican dejar la papelería —venderla para tener *más dinero*— y generar una vida con base en el dinero como valor que consigue bienes inmateriales (sonrisas, amor duradero, juventud) y materiales que detienen el paso del tiempo²⁷:

Yo siempre he tenido dinero y curiosidad, curiosidad y dinero, incluso cuando yo no dispongo de grandes cantidades y trabajo para ganármelo, como ahora y desde que salí de la casa de Ranz hace ya tanto tiempo, aunque ahora trabajo sólo seis meses al año. Quien sabe que lo va a tener, ya lo tiene en buena medida, la gente se lo adelanta, sé que dispondré de mucho cuando mi padre muera y que entonces podré no trabajar apenas si no quiero, lo tuve de niño para comprar muchos lápices y heredé ya una parte a la muerte de mi madre, y una parte menor ya a mi abuela, si bien no eran ellas quienes lo habían ganado, las muertes hacen ricos a los que no lo eran ni podrían serlo jamás por sí solos (*Corazón*, p. 111).

Las proyecciones temporales iniciadas por la mención del dinero son dobles: la herencia viaja por el pasado, se cuenta con ella en el presente y en el futuro. Hasta la muerte de Ranz se calcula en función del capital que va a dejar. En el presente, el narrador prefiere ejercer un rol infantil de hijo: con una actitud pasiva, no reconoce haber heredado capitales culturales de su padre pero se siente seguro respaldado por el capital económico²⁸.

²⁶ Si se considera que el narrador es hijo de uno de los beneficiarios de la dictadura franquista, su leve reflexión acerca de que *la vida de los otros dependa de nuestras decisiones* se vuelve siniestra. Más adelante, en el anecdotario del enriquecimiento ilícito de Ranz se verá cómo la familia aprovecha económicamente el poder sobre la vida de los vencidos.

²⁷ Para desgracia del narrador, el dinero no sirve para todo. Amarillamente, en una oración que es uno de los pocos párrafos breves de la novela, aislada del contexto de la situación de su amiga Berta en Nueva York, se lamenta: “Para entonces yo habría dado dinero por no saber nada” (*Corazón*, p. 184).

²⁸ Sin explicitarlo, el narrador *teme* heredar el capital cultural de Ranz, que incluye no sólo conocimientos pictóricos que su hijo no posee, sino también habilidades delictivas como el manejo de influencias, la corrupción, el robo, el estraperlo, la falsificación y, finalmente, el crimen. El dinero es la resultante de todo ese capital, del *know how* del exitoso delincuente impune.

Las inquietudes que el matrimonio y el recuerdo provocan en cuanto a sus proyecciones hacia el futuro y el pasado, respectivamente, tienen en contrapartida la tranquilidad que la posesión de dinero ofrece a cambio. El narrador, tan intranquilo a la hora de abandonar el presente para verse obligado a historizar o proyectar, sólo obtiene calma cuando habla del dinero que posee. El capital acumulado le asegura un futuro apacible. El dinero también tiene un pasado, y será narrado siguiendo la lógica establecida desde el principio del texto: el narrador prefiere no saber. Lo que sí sabe será contado con una lógica acrítica que homogeneiza, nivela y oculta.

El *exceso o fortuna* de Ranz tiene orígenes en la corrupción institucional del gobierno franquista. Así como el narrador jerarquizaba su voz por encima de las instituciones políticas ridiculizadas en la descripción de los organismos internacionales, que hizo en el cuarto capítulo, Ranz aparece utilizando su capital cultural para ponerse por sobre *museos norteamericanos, fundaciones o delictivos bancos sudamericanos y coleccionistas particulares* (*Corazón*, p. 112). Como invisible funcionario que opera como intermediario en la circulación económica del arte, se vale del engaño y la traición para medrar. La corrupción ajena aparece como validación de la propia:

nunca [fue] director ni subdirector, nunca alguien visible, aparentemente un funcionario que pasaba todas las mañanas en una oficina, sin que por ejemplo su hijo tuviera nunca una idea clara de cómo las ocupaba, al menos de niño... A lo largo de los años fue haciendo cada vez más dinero, no sólo por los porcentajes y por su sueldo de experto en el Prado (no gran cosa), sino por su corrupción paulatina y ligera: la verdad es que ante mí no ha tenido empacho en reconocer sus prácticas semifraudulentas, es más, se ha jactado de ellas en la medida en que todo sutil engaño a los precavidos y poderosos es en parte digno de aplauso si además queda impune y no es descubierto, es decir, si se ignora no ya el autor, sino el engaño mismo (*Corazón*, p. 113).

El narrador tratará de mantener este rol de niño, caracterizado por la tranquilizadora ignorancia. Si se quiere, toda la novela cuenta el proceso —inaugurado por la primera frase del texto—, en el que el narrador pasa de la ignorancia al saber. Y de allí, al olvido voluntario. El engaño y la traición son parte de la herencia cultural que el narrador exhibe como intérprete de los líderes de España e Inglaterra.

En la cita anterior, se justifica el robo a los poderosos. Sin embargo, dos páginas más adelante, el área de trabajo de Ranz se amplía considerablemente y roza la historia con la levedad propia del sistemático olvido que invade la conciencia del yo narrador:

Con todo, yo he tenido la duda de si entre sus corrupciones ligeras no ha habido alguna más grave y de la que no se ha jactado nunca. El experto, aparte de las ya mencionadas, tiene otras dos o tres maneras de enriquecerse. La primera es legal, y consiste en comprar para sí mismo a quien no sabe o está en apuros (por ejemplo durante y después de una guerra, en esos periodos se entregan obras maestras por un pasaporte o por un tocino). Durante años y años Ranz ha ido comprando... maravillas por cuatro cuartos (*Corazón*, p. 114).

Esta es la manera legal de hacerse rico, aprovechando las ventajas que la guerra da a los vencedores por sobre los vencidos. El narrador no ve nada objetable en este procedimiento y lo contrasta como *legal* ante la ilegalidad ostensible de la falsificación. Al fin y al cabo, la guerra está contemplada como parte de la acción posible de los Estados. El origen de la fortuna de Ranz está en el estraperlismo de la posguerra²⁹. La descarnada alusión a *un pasaporte* y *un tocino* muestra dos de las variables posibles: el uso de influencias políticas o contactos con falsificadores para conseguir un pasaporte, y el uso del poder para conseguir alimentos. En ambos casos, Ranz utiliza su puesto como oculto funcionario del régimen mediante el tráfico de influencias, para aprovechar la condición de perseguido político o de hambriento de los vencidos y usurparles obras de arte.

Para poder contar esto sin exhibir culpas ostensibles, el narrador recurre a un proceso de nivelación que contamina todo el texto y relativiza los sucesos políticos:

Ahora [Ranz] está retirado, pero durante muchos años (años de Franco y también luego) fue uno de los expertos de plantilla del Museo del Prado (*Corazón*, p. 112).

²⁹ En este caso, se trata de un estraperlismo cultural. Los personajes de la novela son dilettantes que tienen con el arte una relación comercial: ni el narrador ni los Custardoy son capaces de crear, son estériles reproductores –falsificadores, traidores– de obras ajena: el narrador como traductor, Custardoy como pintor (cf. *Corazón*, p. 141).

Mi padre hizo llamadas desde su despacho del Prado a personas que tras la muerte de Franco no habían perdido enteramente su influencia (*Corazón*, p. 117).

La continuidad entre el franquismo y la democracia posterior se establece por medio de las relaciones de Ranz, que marcan una indiferencia institucional hacia la corrupción y el tráfico de influencias, un *status quo* que permanece sin cambios. La herencia de la dictadura se había explicitado en la conversación de los mandatarios:

Santo cielo, pensé (pero habría querido comentárselo a Luisa), estos políticos democráticos tienen nostalgias dictatoriales, para ellos cualquier logro y cualquier consenso serán siempre sólo la pálida realización de un deseo íntimamente totalitario, el deseo de unanimidad y de que todo el mundo esté de acuerdo, y cuanto más se acerque esa realización parcial a la totalidad imposible, mayor será su euforia, aunque nunca bastante; ensalzan la discrepancia, pero en realidad les resulta a todos una maldición y una lata (*Corazón*, p. 74).

La traición del intérprete, que pone en labios del otro lo que no dijo, desencadena una configuración de los políticos democráticos que los iguala a los dictadores. La continuidad del régimen franquista, así como la relación de Ranz con sus personeros queda explicitada en el episodio de Nueva York. El narrador hereda de su padre interesantes amistades de indiscutida conveniencia para seguir *trabajando*³⁰:

Pero mi cita era un compromiso de semitrabajo, un alto funcionario español amigo de mi padre y de visita en la ciudad, con un inglés aceptable pero inseguro, me había pedido si podía acompañarles a su mujer y a él (ella más joven) a una cena con otro matrimonio, un senador norteamericano y su esposa norteamericana (ella más joven), para entretener a las señoras mientras los hombres hablaban de negocios sucios y echarle a él una mano con el inglés si, como era probable, le hacía falta... Tenían dinero y mundo aquellas dos parejas, hacían negocios, se inyectaban

³⁰ El tráfico de influencias que aquí se pone en evidencia es algo que esta familia hereda como un legado sobre el que no pesa ninguna valoración. Dice Ranz a Luisa: "me habían metido a dedo en aquella embajada [de España en Cuba] por influencias de mi familia, a ver si me gustaba, yo fui un bala perdida" (*Corazón*, p. 276).

plásticos, hablaban de Cuba con conocimiento de causa, iban a sitios donde se baila agarrado... preparaban planes para la nueva Cuba (*Corazón*, p. 174)³¹.

El narrador se siente más cómodo entre los *hombres de mundo* herederos del franquismo, tan parecidos a su padre en desenvoltura, frivolidad y en la clase de negocios que entablan. No hay una degradación de los personajes: las mujeres cuidan su cuerpo inyectándose plástico, el inglés del funcionario español es aceptable, saben de qué hablan cuando hablan de Cuba. Estos delincuentes repiten signos de distinción aristocrática, superficiales modales y apariencias cuidadas: los valores que sustenta la familia Ranz al tiempo que se trivializan los *negocios sucios* que dan poder y riqueza.

Con todo esto, nada significa. Se nivelan los episodios históricos a través de la difuminación de los sucesos en estampas, imágenes y alusiones: se empaña así la conexión del presente con el pasado. Los régimenes totalitarios, las guerras, las víctimas, pasan a ser iconografías episódicas en una historia inconexa. El caso de los cuadros que Ranz se apropió *legalmente* en Alemania ilustra muy bien el procedimiento:

Mi padre posee joyas que no le costaron nada y de algunas de las cuales nada se sabe. En la Kunsthalle de Bremen, en Alemania, desaparecieron una pintura y dieciséis dibujos de Durero en 1945, cuenta la historia que se esfumaron durante los bombardeos o que se los llevaron los rusos, más bien esto último... Yo no afirmo ni niego nada, pero en la colección de dibujos de Ranz hay tres que juraría que son de Durero (pero yo no soy nadie para decirlo, y él siempre se ríe cuando le pregunto, no me contesta) (*Corazón*, p. 115).

La repetición de *nada* en la primera oración es sugestiva en esta trama de turbias desapariciones, así como la serie de negaciones que invaden el presente de la anécdota (“no afirmo ni niego nada, yo no soy nadie”). El narrador alude a “la historia” contando dos versiones de un hecho para luego desautorizarla con ciertas reservas en lo que hacen a la validación de su palabra.

³¹ Este oficio de *entretenedor* es parte de la herencia paterna. Ranz cuenta a Luisa sobre su vida en Cuba con su primera mujer: “Salí para cenar con unos empresarios españoles a los que debía entretenér, es decir, llevar de juerga” (*Corazón*, p. 282).

Quien es poseedor del saber y calla es su padre, que no cuenta la verdad. El discurso histórico aparece caracterizado como una narración evidentemente falsa, puesta por debajo de las suposiciones de su propia voz —también relativizada por su insistencia en *no saber*.

El silencio de Ranz para con su hijo configura un pacto de silencio dentro de la familia. El padre ha conseguido un capital económico mediante el fraude y el crimen, haciendo uso de su capital cultural. El dinero será la herencia con la condición de mantener oculto su origen. La transmisión de dinero y saberes es puesta en cuestión por los peligros que implica. El narrador no recibe todo el saber de Ranz con respecto al arte, ya que por un lado no lo necesita para vivir: trabaja porque quiere hacerlo; por otra parte, lo pondría en condiciones de saber la verdad del origen del capital de la familia. Sin embargo, hereda otras características de su padre: la capacidad para utilizar su capital cultural para jerarquizarse por sobre las autoridades y para traicionar sin culpa³².

El narrador desarrolla otro oficio, el de traducir en palabras. Se encargará de narrar la oscura historia de la familia cuando ya no pueda ocultarse. Para esto desarrollará técnicas narrativas que sean capaces de neutralizar los crímenes cometidos.

Los Custardoy, otra familia de padre e hijo delincuentes, deben aún trabajar para vivir. El padre pasa al hijo su capital cultural para poder asegurarle la supervivencia. En el caso de Ranz, el traspaso es distinto: su hijo sólo debe *no saber* para asegurar el dinero familiar:

[Ranz] invertía en arte para sí mismo, o mejor dicho, no invertía o si acaso lo hacía para sus descendientes, ya que jamás ha querido vender nada de su propiedad y seré yo quien venda... No sé lo que valdrá el conjunto de su colección, (mi padre también se ríe cuando le pregunto, y me contesta: "Ya lo sabrás el día que no tengas más remedio que averiguarlo") (*Corazón*, p. 115).

³² El uso del capital cultural para generar dinero está marcado por la traición. Desde Ranz que gana dinero engañando a quienes le pagan por autentificar y asesora a falsificadores, hasta el narrador que traduce mal. En *Mañana en la batalla piensa en mí*, el narrador también vivirá como escritor negro, falseando su voz. El arte no permanece limpio, la corrupción de quienes viven de él, a su sombra, en su revés, lo marcan.

No sé todavía ni sabré de momento a cuánto ascienden tal fortuna y tal exceso (espero que a su muerte deje un informe de experto exacto) (*Corazón*, p. 117).

El narrador elige deliberadamente no saber, en acuerdo con Ranz: un pacto de silencio e ignorancia mutuamente acordado. La defensa que el narrador hace del trabajo de su padre incluye la lección básica que él también ha aprendido: debe preservarse un arte inmóvil, fuera del tiempo, sin historia.

El guardia del museo del Prado quiere quemar un cuadro de Rembrandt porque en él la historia no termina nunca de suceder:

“No me gusta esa gorda con perlas, insistió... Parece más guapa la criadita que le sirve la copa, pero no hay manera de verle bien la cara... Eso es lo malo. Que fue pintado así para siempre y ahora nos quedamos sin saber lo que pasa, ve usted, señor Ranz, no hay forma de verle la cara a la chica ni de saber qué pinta la vieja del fondo, lo único que se ve es a la gorda con sus dos collares que no acaba nunca de coger la copa. A ver si se la bebe de una puta vez y puedo ver a la chica si se da la vuelta”. Mateu, un hombre acostumbrado a lo que es la pintura, un hombre de sesenta años que llevaba veinticinco en el Prado, de pronto quería que siguiera la escena de un Rembrandt que no entendía (nadie lo entiende) (*Corazón*, p. 121).

El guardia pretende completar la significación suspensa del cuadro (“como si quisiera iluminarlo todo”), a lo que Ranz responde que es imposible: “Usted ha visto mucho cine, esto no es una película”. Un filme tiene un sentido completo, abarcable, interpretable. El cuadro deja su sentido abierto para siempre, sin solución posible. El deseo del guardia ilustra un principio de historización, de solución de un conflicto en el que lleva la peor parte una *gorda con perlas* que opaca a una sirvienta más deseable. Más allá de las obvias interpretaciones políticas que pudieran hacerse de la anécdota, la solución que Ranz da a los impulsos destructivos del guardia ilustra la relación del deseo con la historia:

Fue inmediatamente trasladado a otra sala, de primitivos, cuyas figuras son menos rotundas y es más difícil que irriten (y algunos son palinsquemáticos, es decir, cuentan en la misma superficie o espacio sus historias completas) (*Corazón*, p. 123).

Ranz actúa como regulador de lo que puede contarse o no. En definitiva, opera como regulador de la historia dentro de la novela. Es él quien sabe y decide cuándo y qué debe contarse, es consciente de la necesidad del silencio sobre el pasado como estrategia de olvido y supervivencia:

La propia vida no depende de los propios hechos, de lo que uno hace, sino de lo que de uno se sabe, de lo que se sabe que ha hecho... Lo que hice fue hecho, pero la gran diferencia para lo que viene luego no es haberlo o no haberlo hecho, sino que fuera ignorado por todos. Qué vida habría tenido si se hubiera sabido. Tal vez ni siquiera hubiera tenido vida, después de eso (*Corazón*, p. 281).

El narrador, en su lugar de niño que no quiere saber, no tiene la posibilidad de armar el relato completo de la historia. Como en la pintura de Rembrandt, sólo puede contar una escena y explotar a partir de ahí sus múltiples significaciones —sin decidirse por ninguna—, como amenazas o presagios³³.

Ranz se ocupa de hacer valer su saber y de lograr más allá de la ética, amasar una fortuna de la que es mejor no preguntarse nada. Deja a su hijo la tarea de deshistorizar, de borrar el pasado a través de una voluntad de no saber, de constituirse como sujeto a través de una autocontemplación que borre las relaciones históricas. Ranz es el que sabe, el que conoce, para que su hijo ignore y practique la desmemoria:

—Yo confundo todos los discursos que he traducido en mi vida. No recuerdo nada —dijo (*Corazón*, p. 254).

Alguien que en verdad supiera era impagable, como lo es aún hoy en todas partes del mundo, pero más aquí y entonces. Y mi padre sabía, aún sabe más que la mayoría (*Corazón*, p. 114).

El capital cultural de Ranz es lo que le confiere la capacidad de armar un capital económico. Esta reivindicación del saber

³³ No es casualidad que las dos ediciones de la novela, en distintas editoriales, tengan como tapa dos imágenes pictóricas del siglo XIX (*Rolla*, de Henri Gervex, 1878, en la edición de Anagrama; *Joven en su ventana*, de Gustave Caillebotte, 1875, en la de Alfaguara). *Corazón tan blanco* remite invariablemente a una significación suspensa que no se explicita, y a la inmovilidad. El narrador detiene la acción y reflexiona sobre situaciones estáticas: escenas, cuadros, citas de una historia interrumpida que no termina de suceder.

en una novela que comienza con una frase que lo aleja, es productiva: Ranz se ha ocupado en la familia de saber y, con ello, de generar y preservar el dinero ganado gracias a sus influencias, a costa de las clases inferiores:

“Tampoco eran gente influyente” añadió [Ranz], “solamente clase media, con poco dinero, una viuda y su hija. Yo tenía buenos contactos en cambio, si me hubieran hecho falta para parar una pesquisa o disipar una sospecha” (*Corazón*, p. 282).

El narrador, en el rol del niño, se mantendrá ausente del negocio hasta que deba tomar sus riendas, para ello deberá revisar los pactos de silencio y olvido y, si es necesario, armar nuevos acuerdos.

—ESA CHICA ME GUSTA MUCHO —DIJO RANZ

Ranz se erige como guardián de los secretos familiares por medio de su ocultamiento deliberado: no se debe conocer el origen de una genealogía manchada por el crimen:

Con facilidad y esfuerzo se confina el origen a la esfera de los malos sueños, o de las novelas o de lo que no ha existido. La juventud se oculta, la juventud es secreta para quienes ya no nos conocen jóvenes (*Corazón*, p. 125).

La designación del tiempo pasado como origen implica la sucesión temporal, una historicidad razonada y tabulada que debe transformarse en pesadilla, en novela, en la nada misma. Lo real, lo histórico, el pasado concreto, debe modificar su estatuto ontológico y su validez como *hecho* para transformarse en *lo que no ha sido*, un cambio de estatuto que la literatura y sus relatos harán posible³⁴.

Ranz luce como joven cuando ya no lo es, mantiene sus secretos a salvo y puede seguir adjudicando a su hijo el rol de niño. La permanencia de los roles entre padre e hijo valida el funcionamiento del silencio como recurso protector:

³⁴ Se trata de una reelaboración de las concepciones borgeanas sobre el tiempo, la memoria y el olvido, en relación con la literatura, para dirimir la oposición entre literatura y realidad. Analizo en otro artículo la aplicación que Marías hace de estos conceptos (véase art. cit. *supra*, n. 3).

Hace algunos años, siendo ya adulto, yo intenté preguntarle y me trató como si aún fuera un niño. “Qué te importa todo eso”, me dijo, y cambió de tema... “Escucha, no me apetece hablar del pasado remoto, es de mal gusto y le hace recordar a uno los años que tiene... Quiero comer tranquilo y en el día de hoy, no en uno de hace cuarenta años” (*Corazón*, p. 127).

Ranz aduce no hablar por una cuestión estética que se complementa con el mal efecto de la historicidad: le recuerda que ya no es joven y que puede perder su rol de cuidador del secreto familiar. La referencia a los cuarenta años no es gratuita y superpone la saga personal de Ranz con la dictadura franquista. En este contexto familiar en el que un presente constante de olvido y silencio resguarda a la vez la eterna juventud y el dinero malhabido, hace su aparición Luisa. Su presencia exige una redistribución de los roles familiares. Esto se expone desde los primeros capítulos de la novela, en los que el narrador expresa su inquietud ante el matrimonio, pero los nuevos posicionamientos del trío Ranz-Luisa-Narrador se articularán a partir del decimotercer capítulo.

La aparición de Luisa en la familia pone en peligro el pacto de silencio y olvido que Ranz sostenía con su hijo³⁵. La mujer aparece como la depositaria de los relatos familiares, se encargará de interrogar a Ranz e instaurar un nuevo orden en el trío.

Contra la lógica dispersiva, errática y apática del narrador, Luisa genera una historicidad ordenada, adecuada, entendible. Es la oportunidad de Ranz para abandonar su rol de protector del secreto y establecer un nuevo acuerdo de partes:

O simplemente ella era alguien a quien él quería darse a conocer y contárselo todo, alguien nuevo a quien podía contar su historia sin saltos y en orden, porque estaba interesada desde el principio (*Corazón*, p. 225).

El narrador queda de lado mientras se realiza el nuevo pacto entre Ranz y Luisa. Si bien ella está dispuesta a escuchar un relato historizado y completo, lo recibirá con una lectura adecuada a la época, sin realizar valoraciones ideológicas ni políti-

³⁵ La noche del casamiento, Ranz aconseja a su hijo: “—Sólo te digo una cosa. Cuando tengas secretos o si ya los tienes, no se los cuentes” (*Corazón*, p. 101).

cas: tomará la historia de Ranz superficialmente, como un relato que sirve para seducir, para encantar, para gustar. La historia familiar se escuchará como literatura, en absoluta consonancia con los procedimientos que el narrador elabora para neutralizar los hechos del pasado que lo amenazan:

Mi padre disfrutaba y Luisa también disfrutaba, pero él mucho más, pensé que ella podría sacarle lo que quisiera (*Corazón*, p. 226).

—La verdad es que no me extraña que se casara usted tantas veces, es una fuente inagotable de historias poco creíbles, y por tanto de entretenimiento... lo que más nos importa [a las mujeres] es que nos entretengan, es decir, que nos impidan pensar demasiado en nosotras mismas (*Corazón*, p. 227).

Si bien Luisa practica una historización concienzuda, una investigación a fondo del pasado familiar, los relatos seguirán teniendo una función adormecedora, tranquilizadora. Contra la actitud narcisista y reconcentrada del narrador que sólo puede remitirlo todo a la construcción de su yo, Luisa se atribuye como mujer una necesidad de evasión del yo en favor del relato.

La insistencia con la que interroga a Ranz pone en guardia al narrador, que recuerda haber sido amonestado por su padre al preguntar sobre el pasado. Luisa está cambiando los roles:

la historia podía ser suya [de Luisa] si yo no me hacía cargo. Ranz había empezado a serlo...

El tono de Luisa era un tono de broma, ligero, zumbón, como se emplea a menudo con la gente vieja cuando se la quiere alegrar y dar ánimos, un tono de guasa amable que el propio Ranz practicaba, con otros y consigo mismo, tal vez para darse ánimos (*Corazón*, p. 228).

Luisa es la primera en quebrar la eterna juventud de Ranz tratándolo como a *la gente vieja*. El proceso de seducción que en el comienzo de la novela aparecía a cargo de Ranz se ha invertido. La mujer ha tomado ahora a su cuidado la transformación de la familia:

A Luisa la estaba cambiando [el matrimonio] en su debido orden, primero en los detalles como es el caso siempre con las mujeres en cuanto están sometidas a un proceso de transformación

profunda, pero empecé a tener dudas de si era yo, o yo en nuestro matrimonio, quien estaba dirigiendo esa transformación, condicionándola al menos. Tampoco me gustó ver que nuestra nueva casa, cuyas posibilidades eran infinitamente variadas, iba reproduciendo aquí y allá un gusto que no era el de Luisa ni tampoco el mío exactamente, aunque yo estuviera acostumbrado a él y lo hubiera heredado en parte. La nueva casa se iba pareciendo un poco, iba recordando un poco a la de mi infancia, es decir, a la de Ranz, mi padre, como si él hubiera hecho indicaciones durante sus visitas o con su mera presencia hubiera creado necesidades que, a falta de la continuidad de las mías y de un resuelto criterio de Luisa, se hubieran ido cumpliendo sobre la marcha (*Corazón*, p. 85).

En el comienzo, la actitud activa de Ranz frente a la pasividad del matrimonio parecía querer imitar el viejo orden: diseña con Luisa una casa que reproduce el modelo paterno en la que el narrador sigue sintiéndose niño. Se pone en marcha la elaboración de un nuevo estado de cosas en la familia Ranz. Algunas características pasivas de la mujer se vuelven productivas en el proceso de reelaboración y protección del pasado familiar. La fidelidad de Luisa para guardar silencio está asegurada por su oficio:

los intérpretes, jurados o no..., silencian en el exterior todo lo que transmiten en el interior de un cuarto, es gente probada que no traiciona secretos (*Corazón*, p. 240).

Y su juventud la aleja sensiblemente de la historia, la política y las valoraciones éticas que ambas implican. En la mesa con el profesor Villalobos se insinúa que Ranz vivió dos años en Cuba como agregado cultural de la embajada de España y pudo ser asesor artístico de Batista:

—¿Quién es Batista? —preguntó Luisa. Es joven y distraída y no tiene muy buena memoria, excepto para traducir (*Corazón*, p. 250).

Sin embargo, la mujer cobrará un papel activo a la hora de comandar los cambios en el orden familiar a partir de la indagación de los secretos del pasado y el quiebre de los pactos entre padre e hijo. El rol que compuso desde que el narrador la conoció, se potencia en la nueva estructuración del clan:

En esa ocasión [la entrevista entre los líderes de España e Inglaterra], sin embargo, mi censura no había afectado a Luisa, que comprendía tanto o más que yo, ambas lenguas, ella era la “red”. Callar y hablar son formas de intervenir en el futuro (*Corazón*, p. 227).

El narrador conoció a Luisa cuando ella debía controlar sus palabras, medirlo, evaluarlo, censurarlo. Puesta en el rol de contralor durante la entrevista de los líderes, debía dar cuenta ante las autoridades de los países de la honestidad del narrador:

No me delató, no me desmintió, no intervino, permaneció callada, y pensé que si me permitía aquello podría permitírmelo todo a lo largo de mi vida entera (*Corazón*, p. 75).

Luisa era en ese momento la *intérprete de guardia* (“intérpretes de seguridad, los llaman, o intérpretes-red, con lo que se los acaba denominando «el red» o «la red», muy feo”, *Corazón*, p. 65). Aunque el término no le guste, el narrador insistirá a lo largo del capítulo —y también en el decimotercero— utilizando *red* o *la red* para designarla. En el capítulo anterior, el narrador sostenerá:

Me he dedicado parcialmente a ser traductor e intérprete... Supongo que por eso tengo... la tendencia a querer comprenderlo todo... Cuando sé y compruebo que no hay manera, que no puedo entender [lo que se dice en lenguas desconocidas] por mucho que lo deseé e intente, entonces me siento tranquilo y desentendido y descanso. Nada puedo hacer, nada está en mi mano, soy un inválido, y mis oídos descansan, mi cabeza descansa, mi memoria descansa y también mi lengua, porque en cambio, cuando comprendo, no puedo evitar traducir automática y mentalmente a mi propia lengua (*Corazón*, p. 38).

Y así lo hará, coherente con su rol de traductor compulsivo, reflexionará involuntariamente sobre la traducción correcta de algunas palabras y expresiones, más allá de su pertinencia, sentido o productividad narrativa³⁶.

Es curioso que este traductor involuntario ponga tanto énfasis sobre la palabra en inglés con que se designa a Luisa, la

³⁶ Basta como ejemplo la digresión: “Comisión de Derechos Humanos del ECOSOC (siglas que en una de las lenguas que hablo suenan como si fueran la traducción de una cosa absurda, «el calcetín del eco»)” (*Corazón*, p. 241).

subraye diciendo que es una expresión fea —aunque la use insistenteamente— y, sin embargo, no la traduzca nunca:

(sentí mi nuca atravesada por el susto) esperé su intervención y su denuncia, su rectificación y su reprimenda, o bien que se hiciera cargo de la interpretación al instante, “la red”, para eso estaba (*Corazón*, p. 70).

En la novela se ponen en escena distintos significados de traducción —como interpretación, como escritura, como creación, e incluso especialmente como traición— y se la ejerce sistemáticamente, en forma indiscriminada a veces. La traducción del inglés al español motiva varios razonamientos sobre el sentido, pertinencia, adecuación y resultados de las traducciones. Sin embargo, el término *red*—utilizado para designar el llamativo rol de uno de los personajes más importantes—, no se traduce y, por ende, no se reflexiona sobre los efectos que tendría en España una posible traducción literal que pondría en evidencia a Luisa como *la roja*.

En la cita anterior quedan claros los deberes que Luisa no cumple como intérprete-red, para ponerse del lado del traductor-traidor y ganarse su confianza para toda la vida: intervenir, denunciar, rectificar o reprimir para, finalmente, interpretar en favor de la verdad; posibilidades interesantes para una *roja* española frente a los que se enriquecieron durante la dictadura franquista.

El narrador sabe que una *roja* dispuesta a callar es todo un tesoro: Luisa tampoco ejercerá estos deberes justicieros dentro de la familia Ranz. En cambio, escuchará y aceptará los crímenes del pasado para reorganizar la estructura familiar.

Es esta la puesta en escena del pacto de silencio posterior a la dictadura franquista, reducido al ámbito familiar, a la individualidad, a las condiciones culturales de olvido, deshistorización y relativización de los valores políticos propios de la situación posmoderna³⁷.

Una de las caracterizaciones de Luisa es muy productiva: se la compara con Teresa, la hermana suicida, porque tienen “una expresión de confianza, como si no temieran nada y nada

³⁷ EAGLETON y CALLINICOS (*op. cit. supra*, n. 2) hacen una irónica y apasionada denuncia, respectivamente, del avance de la ideología neoconservadora amparada en postulados estéticos envueltos en un discurso filosófico débil.

pudiera amenazarlas nunca". Luisa inspira confianza y es confiada, cosa que al narrador le parece extraña:

Luisa es tan confiada que la primera noche que pasamos juntos soñó, me dijo, con onzas de oro... Dijo: "Estaba soñando con onzas de oro. Eran como uñas, y muy brillantes", sólo alguien muy inocente puede soñar con eso y sobre todo contarla (*Corazón*, p. 128).

El carácter económico de la relación de Luisa con la familia es evidente: el dinero une a los Ranz y ella se incorporará a esta sociedad anónima en pleno acuerdo con sus valores. Las uñas se mencionan en el texto como los elementos con que la mujer se aferra al hombre, reclamándole un compromiso:

"No te librarás de mí", pensé, "o tú ven acá, o eres mío, o estás en deuda, o conmigo al infierno, quizá con el gesto del asentimiento, uña de león, una zarpa" (*Corazón*, p. 283).

La confianza que inspira Luisa también se vuelve a su favor, ya que será la receptora de los relatos secretos de la familia. Del papel pasivo de *roja* tolerante pasará a urdir un nuevo orden en el que el narrador cobre la dimensión de un hombre y deje de ser un niño a su lado. Ella tendrá a su cargo averiguar lo que el narrador no quiere saber, propiciará la confesión de Ranz y llevará adelante el interrogatorio sobre el crimen, en el decimocuarto capítulo:

El acuerdo fue que pareció llegada la hora de saber lo que llevaba ya nueve meses insinuándose, desde nuestro matrimonio y no antes, desde que nos conocimos. Sumándolo todo, era mi propio padre quien lo había iniciado el mismo día de mi boda (*Corazón*, p. 258).

La voluntad de saber aparece expresada aquí como un *acuerdo* entre partes, luego de nueve meses de gestación de un nuevo modelo familiar. Ranz fue el que comenzó el cambio con la pregunta que impulsa con una proyección al futuro (*¿Y ahora qué?*) a un narrador refugiado en un confortable presente perpetuo³⁸. La serie de repeticiones (la escena de la cama en Cuba,

³⁸ No se puede dejar de hacer una comparación automática y evidente: es la gran pregunta que se han hecho los personeros de la dictadura ante la proximidad de la muerte de Franco, *¿Y ahora qué?* El gran peligro para los beneficiarios del régimen estaba precisamente en la posibilidad de que los derrotados pretendieran hacer memoria y justicia.

la casa decorada como la de Ranz) amenaza con mantener el mismo juego de poderes, con Luisa como objeto de deseo más del padre que del hijo ausente. Las sospechas sobre la posible relación entre ambos cruza el comienzo de la novela y se vuelve a explicitar sobre el final:

Quería ver cómo era mi casa cuando no se me esperaba, qué hacía ella, cómo era sin mí, dónde estaba, a qué hora volvía, con quién si con alguien o a quién recibía. Quién estaba en la esquina. Quería disipar la sospecha del todo (*Corazón*, p. 258).

Luisa tomará las riendas del traspaso de poder entre padre e hijo. El primer paso decisivo será nombrar al narrador que se había mantenido innominado durante todo el texto. Con esto, lo individualiza, sacándolo de la identificación infantil que había tenido hasta ahora (yo-mi padre):

“Si está dispuesto a contar no creo que deje de hacerlo por eso. Será como tú quieras, Juan”. Me llamó por mi nombre, aunque no me insultara ni estuviera enfadada ni pareciera que fuera a dejarme (*Corazón*, p. 259).

La escena de la confesión de Ranz, en la que el narrador permanece sentado en la cama (postura de inmovilidad desde la que se ve el futuro, en la novela), comienza a narrar la transfiguración del padre. Cuando termine de contar su crimen en Cuba, Ranz estará afectado por el relato:

Mi padre se paró en seco, como si no hubiera acabado del todo la última frase. No se oyó nada, sólo su respiración de viejo (*Corazón*, p. 288).

El proceso de envejecimiento de Ranz se completa en el capítulo final:

Lo único nuevo es que ahora lo veo más viejo y menos irónico, casi un viejo, lo que nunca ha sido. Anda con algo más de titubeo, sus ojos resultan menos móviles y centellantes, menos fervorosos cuando me miran o miran, halagan menos a quien tienen delante; su boca de mujer tan semejante a la mía se le está desdibujando por las arrugas; sus cejas no tienen fuerza para enarcarse tanto; a veces mete los brazos en las mangas de la gabardina, estoy seguro de que en el próximo invierno los meterá ya siempre en las del abrigo (*Corazón*, p. 297).

Ya no puede el narrador seguir ocupando el lugar del niño que ve a su padre eternamente joven. Ranz se ha retirado, también de los negocios:

Sigue contándome historias [de] sus relaciones con millonarios y directores de banco que ya lo han olvidado, demasiado viejo para resultarles útil o divertido o poder volar para visitarlos, los hombres muy ricos quieren recibir y no se desplazan a ver a un amigo (*Corazón*, p. 297).

Luisa ha cumplido con su parte del pacto: ha recibido el relato que pondrá fin al poder familiar de Ranz, al olvido establecido entre padre e hijo y que necesitará de un nuevo pacto de silencio y olvido³⁹. Para comenzar el interrogatorio, *la roja* confirmará al padre asesino que no abrirá un juicio justiciero sobre el pasado:

“Descuide”, le respondió Luisa con valor y humor (valor para decirlo y humor para haberlo pensado), “yo no me voy a matar por algo ocurrido hace cuarenta años, sea lo que sea” (*Corazón*, p. 269).

Luisa es una mujer que representa cabalmente lo que los nuevos tiempos exigen para establecer los pactos de convivencia y apaciguar el pasado: es una *roja* que no está dispuesta a perder la vida *por algo ocurrido cuarenta años atrás*. Prefiere unirse al colectivo de los triunfadores, participar del silencio necesario y de las ganancias adquiridas.

Una vez que Ranz confesó y que su hijo no puede no saber sobre su pasado, comienza una nueva estrategia en la que la mujer será una aliada. El último capítulo describe la nueva vida, está contado en presente y ya el narrador puede pensar un futuro con Luisa, una vez que ha aceptado su rol en el matrimonio:

Solamente hemos cambiado de estado, y eso no parece ser ahora tan grave ni incalculable: puedo decir *hemos ido* o *vamos a comprar un piano* o *vamos a tener un hijo* o *tenemos un gato* (*Corazón*, p. 295).

³⁹ “Contar parece tantas veces un obsequio que puede hacerse, la mayor lealtad, la mayor prueba de amor y entrega. Y se hacen méritos contando” (*Corazón*, p. 273). Ranz dice esto a Luisa, subrayando la lealtad, justamente mientras le confía el control del proceso de transición de una generación a otra.

Es demasiado fuerte la tentación de leer el doble sentido del comienzo de esta cita, tracionándola con un cambio de mayúsculas. El narrador calma sus temores ya que *solamente hemos cambiado de [E] stado* sin que los crímenes se hayan juzgado y castigado: los delincuentes pueden armar su futuro en el re-cambio generacional. La idea de un *nosotros* que incluya a Luisa ya no es inquietante: se ha elaborado un nuevo pacto, el de ver el mundo desde la misma almohada, el de olvidar juntos. Luisa establece una nueva economía de roles, que salvará su vida: Juan no cometerá el mismo crimen de Ranz⁴⁰. Ella, a cambio, no realizará juicios sobre el pasado. El narrador que vivía en el presente constante de los niños debe encargarse ahora de elaborar una nueva estrategia de olvido voluntario, ya no puede infantilmente no saber. El pasado no puede verse como una amenaza para el futuro, como una fuente de incertidumbres, maleficios, conjuros y predicciones. En el pasado reside aún, más allá del pacto de Luisa, la culpa del criminal sin juicio:

Lo que oí aquella noche de labios de Ranz no me pareció venial ni me pareció ingenuo ni me provocó sonrisas, pero sí me pareció pasado. Todo lo es, hasta lo que está ocurriendo (*Corazón*, p. 298).

El narrador desarrollará entonces una metodología de olvido basada en una escritura que sea capaz de relativizar el pasado para atenuar el sentido de los crímenes familiares. Será un proceso de nivelación que explica los procedimientos literarios utilizados en el texto para deshistorizar, relativizar y hacer posible la suspensión de los juicios éticos sobre los hechos narrados.

TÉCNICAS DE ESCRITURA PARA EL OLVIDO

Se puede pensar que la novela comienza a escribirse una vez que el narrador, Juan Ranz, toma posesión de los secretos familiares y puede entonces enunciar la primera frase del relato. A partir de allí, las decisiones narrativas son parte de un programa de escritura que se inscribe en el género policial de enigma: el lector sabe que al final de la novela le espera una revelación crucial.

⁴⁰ Como ya se vio —no sólo en este artículo—, los beneficiarios del franquismo juegan sin reparos con las vidas ajenas, especialmente las de aquellos a los que califican como *rojos*.

El trabajo del narrador por medio de digresiones constantes, reflexiones erráticas y la instauración de paralelismos icónicos y temáticos, alejará progresivamente los hechos narrados de los referentes sociohistóricos en los que se inscribirían naturalmente. Las técnicas utilizadas para este proceso están descritas dentro de la novela en distintos episodios, algunos de ellos digresivos sólo en apariencia.

Parte de las técnicas de trabajo con el olvido que el narrador conoce se explican en las zonas dedicadas a su aventura neoyorquina; aparecen como reflexiones sobre el contar y la memoria. Cuando vuelve al departamento de Berta, después de que ésta se encontrara con Bill, el narrador desempaca las compras y explica:

Siempre hago eso, también cuando llego de un viaje lo primero que hago es deshacer la maleta y guardarla todo en su sitio y la propia maleta en su armario, para acelerar el olvido de que he viajado, del viaje, que todo parezca en reposo. Tiré la bolsa a la basura para acelerar el olvido de la compra y de mis paseos (*Corazón*, p. 231).

La compulsión de establecer un presente constante que niegue el pasado se constituye en una de las principales necesidades de un narrador que se protege del pasado sumergiéndose en una perpetua desmemoria. Este trabajo de construcción deliberada del olvido como procedimiento tiene otra variable:

Los había visto [los preservativos que Berta le pidió prestados] en la basura, dos, al tirar la bolsa, quedaron tapados por ella, ya no resultarían visibles en la próxima visita al cubo, la aceleración del olvido, a veces no hay que acelerarlo, unas cosas van tapando las otras exactamente como en la basura, los minutos que van llegando no sustituyen tan sólo, sino que *niegan* a los que se fueron (*Corazón*, p. 232).

Éste será uno de los procedimientos que el narrador utilizará en su estética narrativa, la acumulación de digresiones, el permanente narrar sin rumbo preciso logra obturar los hechos del pasado. El primer capítulo, de fuerte impacto por la trascendencia de los hechos narrados con fría inconciencia, se diluye por la estética utilizada en los siguientes; el crimen de Ranz se pierde entre las representaciones previas que la novela desarrolla. Contar para olvidar es la premisa que el narrador sigue sistemáticamente.

Cerca de la cita anterior, el narrador pide a Berta que le cuente qué pasó con su amante español. Ella no quiere hacerlo:

No volveré probablemente hasta dentro de un año, y será entonces cuando ella me lo cuente todo como algo perteneciente al pasado, algo venial e ingenuo que nos provocará sonrisas y que sentiremos un poco como si no hubiéramos sido nosotros quienes hubiéramos participado o lo hubiéramos hecho, algo que podrá contarse tal vez entero, desde su inicio hasta su conclusión, no como ahora, en que está sucediendo, y no se sabe (*Corazón*, p. 233).

Mientras los hechos permanecen, es difícil dar cuenta de ellos. El relato tiene la tranquilizadora función de fijar y extrañar el hecho, el narrador homologa la narración con la desrealización de lo narrado. El relato de los hechos pasados extraña a los protagonistas, quitándoles el peso de la responsabilidad por lo acontecido. Ranz se lo explica a Luisa antes de contarle su pasado criminal: lo que sucedió hace cuarenta años no es algo que pueda pensarse claramente:

De todo eso hace cuarenta años, ya es un poco como si no hubiera ocurrido o les hubiera ocurrido a otras personas... como si la memoria, al igual que los ojos, se cansara con la edad y ya no tuviera fuerzas para ver claramente (*Corazón*, p. 266).

El profesor Villalobos reflexiona en el mismo tenor que el narrador para presentar una caracterización del funcionamiento de los relatos en relación con la memoria de lo real:

Llega un momento en el que uno confunde lo que ha visto con lo que le han contado, lo que ha presenciado con lo que sabe, lo que le ha ocurrido con lo que ha leído, en realidad es milagroso que lo normal sea que distingamos, distinguimos bastante a fin de cuentas, y es raro, todas las historias que a lo largo de la vida se oyen y ven, con el cine, la televisión, el teatro, los periódicos, las novelas, se van acumulando todas y son confundibles. Ya es asombroso que la gente sepa todavía lo que le ha ocurrido de verdad a ella. Lo que resulta imposible es distinguir lo que les ha pasado a otros y ellos nos cuentan de lo que se nos presenta como ficticio, o real pero lejano, lo real que atañe a personas que no conocemos o del pasado (*Corazón*, p. 253)⁴¹.

⁴¹ El profesor Villalobos representaría a Francisco Rico, según cuenta Marías en *Negra espalda del tiempo*. Fue abandonado el proyecto de dar al per-

La clase del profesor Villalobos sobre las imprecisas fronteras y la dificultad para optar entre lo real y lo contado, esta vez por acumulación de historias sobre la frágil memoria, apuntala una estética en la que la reiteración de la anécdota con variaciones termina relativizando la gravedad de los actos *reales* cometidos por Ranz en el pasado, última versión, después de tantas, de la escena de la mujer dormida sobre la cama.

Sin embargo, la concreción de la memoria, por medio de cualquier lenguaje, se ve en el texto como un peligro, una amenaza segura:

[el video] es un invento infernal, ha acabado con la fugacidad de lo que sucede, con la posibilidad de engañarse y contarse después las cosas de manera distinta de como ocurrieron. Ha acabado con el recuerdo, que era imperfecto y manipulable, selectivo y variable. Ahora uno no puede recordar a su gusto lo que está registrado, cómo va uno a recordar lo que sabe que puede volver a ver, tal cual, incluso a mayor lentitud de como se produjo. Cómo va uno a alterarlo... esos momentos, fíjate, no engañan nunca, más por el tipo de mirada de quien los contempla que porque haya en lo filmado mucha autenticidad (*Corazón*, p. 171).

El registro es un peligro en sí mismo porque no puede ser manipulado a gusto. Quien lo realiza queda amenazado por las lecturas que se hagan de los hechos, y los juicios, que a partir de allí puedan tener lugar. Es el razonamiento del culpable, del que ha decidido ocultar su crimen y no podría soportar que sus actos fueran revisados por otro:

Uno puede tolerar el juicio sesgado de los propios actos nunca visibles íntegramente y que cesan, pero no de las propias palabras íntegramente legibles y que permanecen (aunque el juicio frontal sea involuntario y benévolos por parte de quien lo forma, y no lo exprese) (*Corazón*, p. 167).

sonaje mayor protagonismo. Sin embargo, como experto elegante, su palabra está jerarquizada. Rico aparecía como el profesor del Diestro en *Todas las almas*, bailando sin freno en una discoteca. En *Corazón tan blanco* se dice: “tras dejar al profesor Villalobos a la puerta de su hotel de paso (no era lo bastante rico ni diestro para querer ir a bailar agarrados)” (p. 258; las cursivas son mías).

Sin embargo, hay un antídoto para el inevitable testimonio del registro, aparece enunciado por Berta en su reflexión sobre los registros audiovisuales:

Su vídeo será asqueroso, pero lo veré varias veces hasta acostumbrarme a él, hasta que no parezca demasiado mal y sus defectos acaben por atraerme, esa es la única ventaja de la repetición, lo distorsiona todo y lo hace familiar (*Corazón*, p. 172).

A fuerza de costumbre, lo más espantoso se hace natural y pierde su efecto de horror. Dos soluciones aparecen entonces como efectivas contra lo vergonzoso del pasado: no contar y generar un olvido por omisión, o contar para naturalizar el crimen. Estas dos opciones se muestran en la novela. El narrador adopta la primera –el no saber como elección– mientras pueda sostener su rol de niño. Su casamiento con Luisa propicia un cambio en los roles familiares que develará los secretos. Es el momento entonces de elegir la segunda opción para sostener el presente deshistorizado y feliz: el contar para que todo, crímenes reales y literarios, se igualen en un relato tranquilizador.

Un recuerdo de infancia del autor muestra de forma clara la estrategia de apaciguamiento sobre un pasado revulsivo:

“Ya pasó, ya está, ya pasó”, suelen decir las madres a sus hijos para calmarlos después de una pesadilla o un susto o algún mal trago, dando una importancia desmesurada al presente, casi como si declararan: “Lo que ya no es, no ha sido”... para los niños el presente es tan fuerte que cada instante les parece eterno y excluyente de cuanto en él no se encuentra⁴².

La idea de armar el relato como pasado no es, sin embargo, lo suficientemente completa como para eliminar el peligro de su retorno, de su realización:

“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 (*Negra*, p. 277).

⁴² Cito por JAVIER MARÍAS, *Negra espalda del tiempo*, Alfaguara, Madrid, 1998, p. 275. En adelante: *Negra*, seguido de número de página.

Las *representaciones* son peligrosas, ya que traen a cuenta el pasado. Es necesario, entonces, encontrar una manera de representar que anule las posibilidades de retorno sobre los hechos. Por medio de una operación ejercida sobre las tormentosas relaciones entre realidad y representación, verdad y ficción; el narrador podrá contar su historia y, a la vez, neutralizar el pasado.

UNA ESCENA FAMILIAR

Contar implica dar corporeidad y entidad ontológica a los hechos. Contra la acción disolvente del tiempo, los relatos fijan acciones en representaciones que persisten como recuerdo, como texto, como objetos que tienen el poder de actualizar el pasado:

Por eso a veces no saber ni el inicio, ni oír las voces que cuentan ante las cuales se está tan inerme, esas voces narrativas que todos tenemos y que se remontan hasta el pasado remoto o reciente y descubren secretos que ya no importan y sin embargo influyen en la vida o los venideros años, en nuestro conocimiento del mundo y de las personas, no se puede confiar en nadie después de escucharlas, es todo posible, el mayor horror y la mayor vileza en las personas que conocemos, como en nosotros mismos. Y todo el mundo está entregado a contar sin cesar y a ocultar sin cesar al hacer lo primero, sólo no se cuenta ni oculta lo que no se dice. Pero eso, lo que se silencia, se convierte en secreto, y a veces llega el día en que acaba contándose (*Corazón*, p. 222).

Uno de los miedos expresados en el texto es el de repetir los actos pasados. Sin embargo, la estructuración de la novela alrededor de los paralelismos y duplicaciones a través del tiempo crean una concepción de la historia y de los relatos que termina nivelando los hechos reales con los ficticios o, más bien, la realidad con la representación: todo texto entra ontológicamente en lo representado y por lo tanto distinto de lo real:

lo verbal nivela las cosas que como actos son distinguibles y no pueden mezclarse. Besar o matar a alguien son cosas tal vez opuestas, pero contar el beso y contar la muerte asimila y asocia de inmediato ambas cosas, establece una analogía y erige un símbolo (*loc. cit.*).

La construcción de lo simbólico en la novela servirá como atenuante, un distanciamiento de los hechos reales que los acercan al ámbito artístico, a las figuras deshistorizadas de los dramas y las tragedias. La escena de Cuba con sus múltiples repeticiones –balcones y mujeres en la cama, en distintas variantes–, anticipan el relato de Ranz, que sobre el final del texto ya no será tan horrible por conocido. Es la misma escena jugada por otros actores: sus comentarios, efectos y antecedentes fueron ya desarrollados, es una escena familiar, otra puesta de una obra repetida varias veces. Para cuando Ranz haga el relato del crimen, el lector será capaz de reconocerlo, como un *déjà vu* deliberadamente producido por medio de las imágenes y situaciones que el narrador ha expuesto y analizado recurrentemente.

En el doceavo capítulo, el narrador justifica la digresión neoyorquina de los dos capítulos anteriores:

Si ahora me acuerdo de todo esto es porque lo que sucedió después, muy poco después y en Nueva York todavía, se pareció en un aspecto (pero creo que sólo en uno, o fueron dos, o tres) a lo que ocurrió aún más tarde (pero poco más tarde), cuando ya había regresado a Madrid con Luisa y volví a tener con más fuerza y tal vez más motivo los presentimientos de desastre (*Corazón*, p. 199).

La estrategia narrativa de *Corazón tan blanco* deja para el final de la novela el relato del crimen como sucede en cualquier novela policial. Mediante la repetición sistemática y recurrente de la misma escena, se prepara la recepción del relato de los hechos originales –el asesinato en Cuba que inicia la delictiva trama familiar– como una variación más de una trama prevista. Se despoja así a los hechos de una razonable valoración ética y política, para dejarlos, impunes, en el plano del relato. Ficción y realidad, indiferenciadas ya en la representación discursiva, tienen el mismo valor ontológico en cuanto textos.

El oficio de Ranz tiene que ver con la certificación de la verdad, de lo original, de lo real. Su trabajo era distinguir lo real de lo falso. Su corrupción lo lleva a ocultar lo real (los cuadros que posee, los defectos que los deprecian), a traicionar a las instituciones que lo contratan y a propiciar la falsificación (especialmente en su relación con los Custardoy). Su actividad implica el silencio y el olvido. Su hijo continuará la saga familiar siendo traductor y traicionando a los que lo contratan. Aunque no sólo los traicione a ellos. Como traductor (“yo no soy escri-

tor”, *Corazón*, p. 183) se encargará en el texto de ofrecer varias versiones de hechos convergentes, de los mismos sucesos: hombres que hacen negocios sucios, hombres con gabardinas echadas a la espalda, hombres en Cuba, hombres que matan a sus mujeres, cenizas de cigarrillo sobre las sábanas blancas. Las distintas versiones del hecho no son en realidad más que una estrategia narrativa que permitirá relativizar el hecho original que no se contará hasta el final, hasta que el lector pueda reconocerlo como literatura gracias a lo que ya se contó antes. El traductor traiciona así a sus lectores por medio de la relativización de los hechos desde la repetición. A partir del casamiento, el narrador debe tomar a su cargo la tarea de desarticular el peligro que puede conjurar el pasado y su memoria. Cobra sentido la pregunta que Ranz le hiciera en su noche de bodas, *¿Y ahora qué?*:

La única forma de zafarse de esa pregunta no es repetirla, sino que no exista y no hacérsela ni permitir que nadie se la haga a uno. Pero eso es imposible, y tal vez por eso, para contestársela hay que inventarse problemas y sufrir aprensiones y tener sospechas y pensar en el futuro abstracto... y crearse amenazas, aunque sea por persona interpuesta, aunque sea analógicamente o simbólicamente, y quizás sea esto lo que nos lleva a leer novelas y crónicas y a ver películas, la búsqueda de la analogía, no del conocimiento. Contar deforma, contar los hechos deforma los hechos y los tergiversa y casi los niega, todo lo que se cuenta pasa a ser irreal y aproximativo aunque sea verídico, la verdad no depende de que las cosas *fueran* o sucedieran, sino de que permanezcan ocultas y se desconozcan y no se cuenten, en cuanto se relatan... pasan a formar parte de la analogía o el símbolo, y ya no son hechos, sino que se convierten en reconocimiento (*Corazón*, p. 200).

La representación, entonces, trabaja dentro del texto según lo enuncia el narrador, como forma de negación de la realidad, de obturación de la verdad. Dentro del mismo plan de trabajo, la mención de los delitos y traiciones con los que su padre amasó su fortuna aparece enunciada en el marco de la superficialidad y nivelación sin matices propia de la condición posmoderna en la que el temeroso narrador se escuda. Esos delitos no cuentan, se vuelven triviales y anecdóticos en el profuso fluir discursivo cargado de ambigüedades y vacilaciones en el que están inscritos. Como dice el narrador, el plan es contar para

que *no haya ocurrido nada*. El reconocimiento vuelve al crimen familiar y literario, lo carga de una significación simbólica que impide una lectura ética o política.

Esa sería la primera de las técnicas narrativas desarrolladas para neutralizar el efecto negativo que el relato de los crímenes pudiera generar: se ficcionaliza el pasado para ubicarlo en el plano de la cita, de la puesta en escena; para evitar la constitución de una memoria crítica que lo relacione con el presente.

La segunda técnica utilizada para mitigar el relato de los crímenes es estilística. Un análisis del relato de Ranz permite observar que los comentarios del narrador insertan en su desarrollo observaciones de carácter hiperrealista que dilatan la narración para detenerse en detalles accesorios, irrelevantes en medio del dramatismo de un crimen, que marcan un punto de vista desapasionado. Como ejemplo, el relato del asesinato fundacional de la familia:

los pies patalean sobre la cama, los pies descalzos y tal vez muy limpios porque en la propia casa está o puede llegar en seguida nuestra cita siempre, si estamos casados, aquel que puede verlos o acariciarlos, aquel a quien ella había esperado tanto; quizá se agitan los brazos y al levantarlos se ven las axilas recién afeitadas para el marido que vuelve y ya no la toca nunca, pero no ha de preocuparse de ningún pliegue de la falda que le afee el culo, porque está muriendo y porque la falda se la ha quitado y está en la silla en la que mi padre ha dejado también tirada su camisa sucia (*Corazón*, p. 286).

La narración del crimen sigue en el mismo tono, poblada de detalles frívolos que desplazan el interés del crimen y lo vuelven tan familiar e intrascendente como los detalles cotidianos narrados: las faldas planchadas y arrugadas; las camisas sucias y limpias; los triángulos velludos del cuello de Ranz, Bill y el narrador. Esta técnica recuerda la utilizada en el primer capítulo, cuando se cuenta la otra muerte, de la que Ranz es indirectamente culpable.

El comienzo de la novela se diferencia claramente del resto por su espectacularidad. El texto comienza con la narración del suicidio y su instauración como enigma. Pero a partir de allí, la novela toma un tono distendido y ambiguo que no condice con ese comienzo. Si el primer crimen de Ranz se narra al final del texto luego de una preparación que lo convierte en un hecho anecdótico cercano más a la ficción que a la historia,

la muerte de su segunda esposa, narrada al comienzo, se cuenta espectacularmente, pero con el mismo objetivo final. El capítulo está enmarcado por las dos únicas señalizaciones de la voz narradora, que la resaltan de forma efectista:

No *he* querido saber, pero *he* sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña... Todo el mundo dijo que Ranz, el cuñado, el marido, *mi* padre, había tenido muy mala suerte, ya que enviudaba por segunda vez (*Corazón*, p. 11; las cursivas son mías).

El narrador se hace presente con la declaración antinarrativa por excelencia (la voluntad de no saber) y cierra este capítulo que sólo puede narrar una mirada omnisciente, con una sorpresiva reaparición de su subjetividad en medio de la instauración del enigma en la frase final. El comienzo del segundo capítulo confirma la imposibilidad de que lo anterior pueda ser narrado por quien lo hizo:

Eso fue hace mucho tiempo, cuando *yo* aún no había nacido ni tenía la menor posibilidad de nacer, es más, sólo a partir de entonces tuve la posibilidad de nacer. Ahora mismo *yo* estoy casado (*Corazón*, p. 17; las cursivas son mías).

La primera persona que se marcó únicamente en el comienzo y el final del primer capítulo –dos lugares jerarquizados– para desaparecer en el resto de ese apartado, tomará ahora las riendas de la narración y ya no desaparecerá. En esta cita se ve especialmente remarcada –de modo innecesario en la segunda ocasión– para señalar que lo que en el capítulo anterior se narró utilizando una técnica hiperrealista es, precisamente, un simulacro. Una narración detallada, de manera obsesiva, de un hecho cuyo narrador jamás pudo conocer.

En el primer capítulo es notorio el procedimiento que iguala distintos planos de la escena. De forma más extrema aún que en el relato del crimen de Ranz, el narrador detalla aspectos triviales e irrelevantes para lo que se está contando y que señalan la falta de pasión, juicio y razón que rige el punto de vista que narra:

Los que lo siguieron vieron cómo mientras descubría el cuerpo ensangrentado de su hija y se echaba las manos a la cabeza iba pasando el bocado de carne de un lado a otro de la boca, sin saber todavía qué hacer con él... Uno de los invitados no pudo evitar mirarse en el espejo a distancia y atusarse el pelo un segundo,

el tiempo suficiente para notar que la sangre y el agua (pero no el sudor) habían salpicado la superficie y por tanto cualquier reflejo que diera, incluido el suyo mientras se miró (*Corazón*, p. 11).

No sólo la mirada es neutra y carente de un criterio emotivo para narrar el hecho, sino que adjudica a los personajes esta forma de mirar, que mientras tienen delante la escena en la que el padre descubre el cadáver de la hija se detienen a ver el bocado de comida, arreglarse el pelo en el espejo, notar detalles mínimos. Lo narrado contiene un exceso de realidad, de objetividad. Es la mirada imposible, más allá del realismo, que termina obturando lo representado para mostrar lo real representado como simulacro, como una realidad imposible de tan real:

Abandono de lo real y circularidad hiperrealista, en el colmo de su realización, la representación, instituida históricamente como espacio humanista, se metamorfosa *in situ* en un dispositivo helado, maquinal, desprovisto de la escala humana por las ampliaciones y acentuaciones de las formas y los colores: ni transgredido ni “sobre-pasado”, el orden de la representación está de algún modo abandonado por la perfección misma de la ejecución⁴³.

Ésta es la segunda técnica narrativa desarrollada por el narrador en la búsqueda de una forma de contar que neutralice el pasado. Por medio de una puesta en escena hiperrealista, el episodio se desnaturaliza y se vuelve, a los ojos del lector, un simulacro más perfecto que lo real, por lo tanto se vuelve *no real*. La estética hiperrealista transforma el acontecimiento narrado en un artefacto atractivo por su procedimiento, pero vacío de contenido: su ejecución virtuosa obtura toda interpretación para convertirlo en objeto de culto, admiración y lujo:

Gracias a su indiferencia por el tema, el sentido, el fantasma singular, el hiperrealismo se convierte en juego puro ofrecido al único placer de la apariencia y del espectáculo. Sólo queda el trabajo pictórico, el juego de la representación vaciado de su contenido clásico, ya que lo real se encuentra fuera de circuito por el uso de modelos representativos de por sí, esencialmente fotográficos (*loc. cit.*).

⁴³ G. LYPOVETSKY, *op. cit.*, p. 38.

La explicación de Lipovetsky viene a cuenta de la proyección de la estética hiperrealista en los modos de vida de las sociedades posmodernas desarrolladas. En la novela, el narrador utiliza la estética de lo hiperreal para obturar el sentido de lo real y su posible interpretación y juicio. Este procedimiento estilístico es coherente con las características del narrador. Según Lipovetsky, el uso del hiperrealismo para obturar la lectura de lo real y alejarlo de la obra tiene un correlato en la vida de los hombres de la posmodernidad:

Lo cierto para la pintura lo es también para la vida cotidiana. La oposición del sentido y del sinsentido ya no es desgarradora y pierde parte de su radicalismo ante la frivolidad o la utilidad de la moda, del ocio, de la publicidad. En la era de lo espectacular, las antinomias duras, las de lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, lo real y la ilusión, el sentido y el sinsentido se esfuman, los antagonismos se vuelven “flotantes”, se empieza a comprender, mal que les pese a nuestros metafísicos y antimetafísicos, que ya es posible vivir sin objetivo ni sentido (*loc. cit.*).

CONTAR PARA OLVIDAR

La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen. Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias. Tomó el tema del doble y lo tradujo. Se las arregla como puede. Usa lo que hay y lo que parece perdido lo hace volver transformado en otra cosa. Así es la vida.

RICARDO PIGLIA, *La ciudad ausente*

Corazón tan blanco cuenta el proceso de renovación de los pactos de silencio sobre el pasado criminal. El sistema por el cual Ranz conseguía el dinero familiar a cambio del rol infantil de narrador —inmerso en un mundo femenino de ocultamiento—, se pone en crisis con la llegada de Luisa y el casamiento. El hijo debe ocupar el lugar del padre, con las modificaciones y traducciones del caso. Todo el texto gira alrededor de estos nuevos pactos que los traidores, estafadores y criminales hacen para poder seguir adelante sin ser condenados. El nuevo pacto necesita de la aquiescencia de Luisa, la recién llegada que de-

berá contribuir con su silencio a la tranquilidad que el dinero familiar promete. El narrador será el encargado de llevar adelante un relato que ponga fin al sistema regido por Ranz para pasar a un nuevo orden en el que saber y contar sean posibles gracias a la desmemoria y la relativización de los hechos, que el espíritu de la época hace posible.

La novela funciona como un aparato de contar para el olvido: es la concreción de un nuevo pacto en el recambio generacional de los vencedores. Ranz transfiere su lugar, gracias a la intervención de una intérprete que exige conocer de los hechos del pasado y, a cambio del relato que vertebrará el texto del olvido, ofrece aceptarlos sin juicio ni represalias.

Si Ranz fue el guardián del silencio como estrategia de olvido, el narrador desarrollará una metodología narrativa adecuada a los tiempos que corren: contará para que nada importe. La irreabilidad impuesta a los hechos reales por medio de la tecnología de la narración, especialmente diseñada para el caso, los transformará en mera representación, en simulacro, en literatura. El moroso regodeo en la escena del crimen en la habitación con la mujer tendida en la cama, transforma el relato final de Ranz en otra versión de lo ya contado, de lo ya visto, quitándole así el peso del juicio, la posibilidad de una valoración moral. El eje de la novela está puesto en este secreto cuya revelación se retrasa mientras se cuentan otros crímenes: la historia de cómo la familia prosperó gracias a la corrupción, el estafarlo y la falsificación. Esta segunda trama de delitos está narrada sin valoraciones, sin una inscripción en la historia social de España: como si se tratara de estampas coloridas, de digresiones sin rumbo, de un anecdotario trivial y sin conexiones con el presente, como si no importara realmente.

Corazón tan blanco es el proyecto del narrador, culpable sólo de no sentir culpa, que llevará adelante el relato de los crímenes familiares para mostrarlos como literatura, como irreales, como artefacto y procedimiento. Pone en marcha una máquina de traducir que —como la de la novela de Ricardo Piglia— transforma los relatos originales, históricos, en otra cosa; haciéndolos volver trastocados, neutralizados, envueltos en el aura adormecedora de la ficción, el mito y el olvido. Las conexiones que pueden establecerse con la producción de Marías, que rodea la novela, avalan una lectura que pone en evidencia la trama histórica que los narradores de los textos se empeñan en obturar con relatos adormecedores.

El narrador inaugura la ruptura del silencio de los vencedores de la Guerra Civil en favor de una estética empeñada en mostrar para ocultar, en contar para olvidar; cuando no hay juicio ni justicia.

ÁLVARO FERNÁNDEZ
Universidad de Buenos Aires