

Epps, Bradley y Kakoudaki, Despina eds. *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2009. 496 páginas.

Cuando alguien coge en sus manos un libro intitolado *All About Almodóvar*, lo primero que piensa es que a) parafrasea el título de una de sus películas y b) que está mintiendo, porque es una falacia poder escribir todo de algo o alguien. En efecto, como Brad Epps y Despina Kakoudaki (profesores de Harvard y la American University respectivamente) aclaran en su excelente introducción “the book strives both to locate and to lose itself in a web of work that emerges from academic fields such as film and visual studies, cultural studies, gay and lesbian studies, gender studies, literary studies, Hispanic studies, and that, *of course*, outstrips the academy altogether” (17, énfasis mío). Es decir, el volumen trata de reflejar el amplio espectro de posibilidades académicas desde el que se puede estudiar la obra del director manchego.

Sin contar la introducción, el libro se divide en cuatro partes (16 artículos de profesores de universidades, en su gran mayoría, anglosajonas): I. *Forms and Figures*; II. *Melodrama and Its Discontents*; III. *The Limits of Representation*, IV. *The Auteur in Context* y una *Coda*. La idea de la coda es una de las razones por las que vale la pena echarle una (h)ojeada al libro, ya que es el diario de rodaje de la película *Volver* (2006) escrito por el mismo Pedro Almodóvar. A pesar del esfuerzo por la partición temática, *All About Almodóvar* se puede leer como con efecto de rayuela, pues cada artículo es independiente y no guarda relación de contenido ni continuidad con su precedente. De este modo no se puede decir que tenga un tema general en el que se imbriquen todos y cada uno de los textos que lo componen, como bien se desprende de la ecléctica lista de los campos académicos que lo constituyen.

Desde mi punto de vista, son de especial interés los artículos de Mark Allinson, Marvin D’Lugo, Marsha Kinder, Kathleen Vernon y Brad Epps, tanto por lo bien que están escritos como por la sutileza y precisión de sus observaciones e

ideas. Imagino que el motivo principal que lleva a Mark Allinson a escribir su artículo “Mimesis and Diegesis. Almodóvar and the Limits of Melodrama”, sea el de llamar la atención sobre la recurrente etiqueta de que el cine de Almodóvar es sólo melodramático, ya que Allinson, partiendo de la aristotélica diferencia entre la *mimesis* (mostrar) y la *diegesis* (contar), usando *Todo sobre mi madre* y *Hable con ella* como ejemplo, propone que la primera es un melodrama, mientras que la segunda es una tragedia.

Lejos de cuestiones sobre retórica y literatura, D’Lugo, de quien Brad Epps dice que es uno de los espectadores de Almodóvar con más criterio (332), examina en su brillante artículo “Postnostalgia in Bad Education” la manera en la que Almodóvar canaliza la compleja dinámica de nostalgia construida alrededor de la figura de Sara Montiel como una estrategia a través de la cual hacer participar al público en un cuestionamiento crítico de las manipulaciones personales y colectivas de la historia y la memoria.

En “All about the Brothers. Retroseriality in Almodóvar’s Cinema” Marsha Kinder acuña el neologismo “retroseriality” para referirse tanto a un aspecto como a un método de las películas de Almodóvar: la naturaleza temática que comparten algunas de sus películas y que las convierte en sagas o trilogías alrededor de un preocupación determinada. La “retroserialidad” sería entendida como la posibilidad de poder releer sus películas más antiguas a través de las películas más recientes. Así *La mala educación* (2004) permite agrupar a ésta junto con *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) y *La ley del deseo* (1987) en una trilogía de la fraternidad.

En un muy perspicaz artículo sobre la música en las películas de Almodóvar, “Queer Sound. Musical Otherness in Three Films by Pedro Almodóvar”, Kathleen Vernon nos hace ver en el oír, analizando la música como un medio de expandir y liberar los significados de sus orígenes y tradiciones culturales. Y por fin, en su extenso y riguroso artículo “Blind Shots and Backward Glances. Reviewing *Matador* and *Labyrinth of Passion*”, Brad Epps analiza con maestría la relación entre el ver y el no ver como parte constitutiva de las películas de Almodóvar, ya que el ver conlleva atender a los cortes, divisiones, separaciones, ausencias, pérdidas y ángulos muertos que pertenecen a la materialidad editada de un film. Para Epps, la práctica totalidad de la obra de Almodóvar gira alrededor de la idea de no ver cuando se muestra (ver la síntesis de sus ideas en la página 319), idea que recuerda, creo yo, a la conocida obsesión de la directora argentina Lucrecia Martel, ya que una de las cosas que más le preocupan como cineasta es lo que no se ve en la pantalla y sin embargo está ahí y dice cosas.

Junto a todo lo expuesto, sólo me gustaría añadir que, como subrayan los editores en la introducción, hay una diferencia de aproximación y de objetivos en los artículos de la parte IV (de autores españoles y traducidos al inglés), ya que, mientras en España es más dominante un análisis bio-histórico, en Estados Uni-

dos o Gran Bretaña, en cambio, predominan los análisis de corte más teórico (26). Con lo que, en mi opinión, el *of course* que une la primera parte de la cita de arriba que describe el propósito del libro, esto es, lo académico (con una mayoría aplastante de aproximaciones y objetivos teóricos propios de la escuela americana y británica) con lo no académico (el diario de Almodóvar o los artículos de la parte IV, por ejemplo) le confiere al volumen la naturaleza de un *totum revolutum... about Almodóvar*.

PABLO GUERRA
The Graduate Center
City University of New York

Di Francesco, Maria. *Feminine Agency and Transgression in Post Franco Spain: Generational Becoming in the Narratives of Carme Riera, Cristina Fernández Cubas and Mercedes Abad*. Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 2008. 217 páginas.

Feminine Agency and Transgression in post-Franco Spain es el primer libro de Maria Di Francesco. Esta joven de padres italianos afincada en Ithaca nos propone en su estudio una relectura de los trabajos de tres generaciones de mujeres que comenzaron a escribir en la España postfranquista.

El periodo de la dictadura se había cerrado después de cuarenta años de ausencia de derechos básicos, de libertades a la hora del qué decir y qué escribir, y los escritores de esta nueva España sienten su responsabilidad ineludible con la sociedad en la que se encuentran. Hay que contar lo sucedido, lo antes velado, y proponer nuevas formas de comportamiento social que ejemplifiquen las nuevas realidades de este momento histórico.

Una de estas nuevas manifestaciones es la que viene a reflejar la situación de la mujer española durante y después de la etapa de los años franquistas. Desde su retiro al hogar y al segundo plano, las mujeres españolas sienten la necesidad de retomar su espacio desde una voz y una realidad propia. Para las escritoras ésta será una labor que vendrá apoyada de la mano de nuevos colectivos de creación grupal así como de revistas y manifiestos que intentan recuperar la voz silenciada. Empiezan a aparecer entonces voces de mujeres que se inscriben en géneros narrativos que siempre habían sido considerados como “no femeninos” ya sea el fantástico, el histórico o el pornográfico. Sin embargo, muchas veces, estas manifestaciones vienen de la mano de una agenda política que promueve más la novedad del argumento desde la afiliación a un partido y de unas bases teóricas que seguir.

Lo original del estudio que Di Francesco nos presenta es el enfoque que trabaja a la hora de analizar estos textos. Para la autora, lo revolucionario no se juega en el tema a tratar sino en cómo se enfoca este tema, en concreto, cómo los personajes femeninos se describen en sus relaciones con otras mujeres, bien sea dentro del papel de madre, hija o hermana con el que éstas siempre han sido caracterizadas. DiFrancesco elige como muestra significativa de todo el elenco de mujeres escritoras, los trabajos de Carme Riera, Cristina Fernández Cubas y Mercedes Abad. A través de sus diferentes trabajos vemos cómo los personajes femeninos van reescribiendo las relaciones que ligan a unas mujeres con otras dentro de estas páginas. Las mujeres de Riera, Fernández Cubas y Abad no son sujetos pasivos ni estereotipos de mujeres fatales, sino sujetos activos que reescriben sus relaciones con el entorno.

En su análisis, Di Francesco sigue un orden cronológico y, a través de los diferentes marcos teóricos que le aporta el psicoanálisis y la semiótica, realiza un detallado análisis de la obras de estas autoras. En el capítulo dedicado a Riera “Carme Riera’s Fiction: Traces of Sapphic Love and the Case of the (Missing?) Erotic Mother” DiFrancesco llama la atención acerca de la ausencia que el concepto de la madre ha tenido en la literatura. Lo característico de Riera, nos dice, es cómo abandona el concepto paternal y paternalista con el que las mujeres establecen relaciones con sus progenitores para enfocarse en la maternidad y el embarazo como formas de transgresión por encima de patrones heterosexuales.

Las relaciones familiares serán también el punto de encuentro a la hora de analizar la obra de Fernández Cubas. Sin embargo, Di Francesco no las va a entender como únicamente aquéllas que son consanguíneas sino que el concepto de familia queda ampliado a la familia que las mujeres eligen por voluntad propia, a las compañeras de juego, a las amigas que convierte en una gran familia femenina. En “Cristina Fernández Cubas: Girls, Woman, and the Games they Play” se analizan no sólo las relaciones filiales o materno filiales sino aquéllas generadas en la infancia, y se hace hincapié en cómo el juego y la fantasía son los elementos generadores de las experiencias compartidas que unen a las mujeres.

La obra de Abad introduce un nuevo elemento en esta reescritura de lo femenino. La exploración sexual será el elemento que vertebre “Erotica, or Monstrous Subtext in Mercedes Abad’s Ligeros libertinajes sabáticos and Sangre”. La mujer nuevamente retomará su estatus y, desde un papel activo, se presenta no como objeto de la pasión sexual, sino como sujeto que desarrolla su sexualidad y da rienda suelta a sus placeres.

A través de su riguroso estudio, Maria DiFrancesco ha venido a llenar un espacio un espacio a la hora de configurar la narrativa femenina. No es la fama o el posicionamiento social el que ha guiado a estas escritoras, nos dice DiFrancesco, ni tampoco comulgar con una determinada agenda política. Es la necesidad de buscar nuevas relaciones en las que reconocerse, otras formas multidimensio-

nales a la hora de concebir el género. Desde esta libertad que otorga la búsqueda, Carne Riera, Cristina Fernández Cuba y Cristina Abad han sido capaces de crear una obra personal en búsqueda de sus propios mitos y sus propias inquietudes, un lugar propio desde el que levantar la voz.

MAGDALENA ROMERO CÓRDOBA

The Graduate Center City University of New York

Grohmann, Alexis y Steenmeijer, Maarten (eds.). *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana, de Javier Marías*. Ámsterdam/New York: Rodopi, 2009.

Paradoxa y Phármakon: Lecturas de Tu rostro mañana, de Javier Marías

Como investigador de hispánicas en Suecia rara es la oportunidad de poder asistir a un evento como fue la feria del libro de Gotemburgo en el pasado otoño de 2009 que tuvo como tema España y su cultura. El dispositivo del ministerio de Cultura de España fue enorme y muchos escritores y pensadores españoles participaron en varios paneles y charlas individuales. No queda sino agradecer al destino que el evento tuviera lugar justo antes de que la crisis económica mundial llegase de manera tan flagrante a la sociedad española. En cualquier caso en el evento estuvo presente Javier Marías quien compartió con el público sueco su experiencia de agotamiento tras el enorme esfuerzo creativo de llevar a término su vasta y ambiciosa obra en tres volúmenes y más de 1.600 densas páginas de una narrativa coherente, tremendamente pausada, zigzagante, valiente, compleja, abarcadora y conscientemente paradójica.

No menos ambiciosa es la labor de la editorial Rodopi en su esfuerzo por publicar estudios sobre la obra de Marías. A los estudios monográficos ya editados se suma este volumen que se centra exclusivamente en *Tu rostro mañana*, un denuedo ya elogiado por la cercanía en el tiempo (sólo dos años después de la publicación de la última entrega del novelista), pues el proyecto tuvo que nacer nada más salir de la imprenta el último volumen de la serie mariesca.

Quizá esta celeridad (tan propia de nuestros tiempos) es el motivo de que el estudio se resiente de una cierta falta de coherencia interna. Hubiera sido deseable una mayor coordinación del volumen. Al estar constituido por artículos independientes y al parecer sin mucha comunicación entre los participantes, en el volumen nos encontramos con muchas repeticiones, tanto en lo que se refiere a la exposición del contenido de la serie (diversos autores hacen un resumen de la trama novelesca que quizá hubiera podido solucionarse mediante una versión de una vez por todas a modo de introducción) como en cuanto a diversos ejes analíticos a los que son sometidos los tres tomos de la magna obra mariesca. El efecto es un

tanto caleidoscópico en cuanto que distintas temáticas son presentadas con pequeñas variantes por los distintos estudiosos (nada menos que diecinueve lectores especializados de la literatura española actual, un logro por parte de los editores de por sí elogiado). Ejemplo de este rasgo repetitivo es que la gran mayoría de los ensayos hacen un comentario (y citan) el arranque de la novela (“No debería uno contar nunca nada [...]”), señalando la paradoja de estas palabras iniciales con las más de 1600 páginas narrativas que siguen a continuación.

Ahora bien, esta crítica puede (paradójicamente) también transformarse en un elogio. Si bien resulta molesto para el lector las repeticiones de argumentos y de resúmenes de la trama, resulta para el más avisado e interesado lector en crítica y recepción literaria de gran interés poder tener acceso en un mismo volumen a distintos matices diferenciadores entre las distintas aportaciones que guardan parentesco entre sí en su enfoque analítico.

El estudio está dividido en tres partes tras un breve prólogo por parte de los editores. La primera está constituida por el discurso de Javier Marías a la entrada en la academia (texto apropiado pues puede leerse como una auténtica poética autorial) y seguidamente por la respuesta a cargo de Francisco Rico (no menos adecuado pues Rico es uno de los personajes de *Tu rostro mañana*). En la segunda parte (“Primeras lecturas”) se incluyen cinco muy cualificadas reseñas de la obra y finalmente en la última parte (“Estudios”) se incorporan análisis desde distintas perspectivas (si bien, como digo, muchas veces concomitantes) de trece especialistas en teoría y narrativa española contemporáneas. Finalmente un último trabajo (el más extenso con más de sesenta páginas) constituye a su vez una especie de epílogo o apéndice, en cuanto que se trata no ya de un estudio analítico sino de una impresionante (¡fíjense en la dimensión!) recopilación de citas intertextuales rastreadas en la novela que nos ocupa (más de doscientas citas con sus fuentes – una auténtica joya para los estudiosos de la intertextualidad).

No es de extrañar que la gran mayoría de los estudiosos alaben la obra objeto de estudio. Los prologuistas señalan que se trata de la “obra más ambiciosa y abarcadora” (10) del autor, Navajas apunta que es “conceptualmente ambiciosa ya que se plantea cuestiones que le dan dimensiones extraliterarias y se adentran en el campo del conocimiento y la filosofía” (151), mientras que Paz Soldán informa sobre la polémica alrededor de la novela que es considerada por sus seguidores “como la novela fundamental de este principio de siglo” (55), mientras que sus detractores “piensan que Marías no ha hecho más que reescribir, en clave manierista, *Todas las almas*” (*ibid.*). En efecto, se ha afirmado que esta novela no llega a la altura de otras aportaciones del autor, y probablemente la razón de ello estriba en lo formulado por Paz Soldán, para quien esta obra no constituye un “texto redondo” (56) o “esa simbiosis tan memorable entre lenguaje y relato” (59) como los logrados en *Corazón tan blanco* o *Mañana en la batalla piensa en mí*, al

mismo tiempo que tiene una “notable ambición totalizadora, casi desaparecida en la novela contemporánea” (56).

Si bien esta ambición totalizadora sorprende en nuestros tiempos como una aspiración un tanto anacrónica, quiero sin embargo sostener que esta novela precisamente por esta ambición no sólo es tan “redonda” como las mencionadas (en el sentido de que al final todas las distintas narraciones cobran una unidad coherente sin hilos narrativos abandonados, todo acaba teniendo sentido en esa coherencia interna), sino que su ambición va más allá de su gran calado estilístico y de su coherencia interna. La coherencia interna es corroborada tanto por Logie (al afirmar que al final de la novela no queda “ni un solo cabo suelto” [172]), como por Pozuelo Yvancos, que habla de una “impresión de completitud, donde al final se colma lo que las entregas anteriores habían venido sugiriendo” (285). Pero cabe añadir que en esta novela hay una unidad de pensamiento que supera las aportaciones anteriores de Marías en cuanto que en ella hay un profundo y elaborado posicionamiento ideológico que en las obras anteriores estaba mucho más diluido. Sobre ello volveré más tarde. Me centro primero en la importancia que para este nuevo posicionamiento tiene la reflexión sobre el lenguaje que está presente a lo largo de toda la trayectoria de escritor de Marías y no lo está menos en su última novela.

La importancia del lenguaje está ya apuntada por el propio autor en la conferencia reeditada en la primera parte del volumen que nos ocupa, en la que Marías hace hincapié en el hecho de que cuando se conoce varias lenguas (como es su caso) se es también consciente de la complejidad y limitaciones de la comunicación lingüística, pues “la condición imprecisa, tentativa y volátil de los idiomas se le hace [al autor] más manifiesta” (17). Esta conciencia es fundamental para entender, a mi modo de ver, la prosa de Marías como una continua búsqueda de la mejor expresión que pretende ahondar cada vez más en la relatividad de la expresión lingüística, esto es, en las posibilidades y limitaciones del lenguaje. En este sentido cabe destacar que el título elegido para la recopilación de estudios motivo de esta reseña no puede ser más acertado. Se trata de una cita textual de la novela de Marías que expresa la paradójica relación del narrador con el lenguaje. Por un lado está la frustración por las limitaciones del lenguaje, por otro es mediante el lenguaje que el ser humano puede indagar en lo más recóndito de la mente y de la memoria. Es así como se conforma una prosa en forma de una larga pausa narrativa o literatura en “cámara lenta”, como titula su ensayo Paz Soldán, una prosa que Félix de Azúa caracteriza de “claustrofóbica, agobiante y obsesiva” (49), aludiendo a lo que este crítico considera el tema principal de la novela: la aniquilación.

La riqueza de la novela queda palpable al leer el estudio que nos ocupa. Para Azúa el texto trata fundamentalmente de la aniquilación y el estilo de la obra lo considera perfectamente conjuntado con este tema: “una frase exasperante,

asfijante, insoportable como la misma destrucción a la que precede” (49). A esta interpretación se suman muchas otras temáticas propuestas por los diversos lectores de su obra. Así, algunos destacan la relación del lenguaje con el mundo exterior y la relación que Marías mantiene con los grandes escritores de la tradición modernista. Ródenas de Moya precisa que los escritores modernistas no “ponen en cuestión que *ahí fuera exista lo real*; claro que ahí hay algo, pero es inalcanzable” (69, cursivas en el original), y sostiene que es en esta dimensión metafísica donde también Marías sitúa su novela. Navajas coincide con este razonamiento y señala que la obra constituye una “invitación a la reconexión con los parámetros del paradigma de la modernidad y la cultura occidental” (150) y “un documento en torno a las opciones epistemológicas de la escritura literaria y de su inserción dentro del saber actual”, reestableciendo y reafirmando “la legitimidad y la vigencia de la escritura como un modo crítico y analítico del saber” (149). También Herzberger se adscribe a este razonamiento y define el texto como “híbrido” entre postmodernidad (“las historias definen y construyen la realidad”) y alta modernidad (“la narración es capaz de representar las complejidades del mundo aún cuando determine nuestra percepción de su forma”) (193).

Sobre la riqueza y complejidad de la novela de Marías dan cuenta asimismo la diversa cantidad de enfoques que ofrecen los distintos estudiosos que han contribuido al monográfico. Así, Pérez Soldán desarrolla la idea de que la novela trata otros temas como la imposibilidad de llegar a conocer a los demás, Pérez García aborda la relación de Marías con el *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, César Romero trata la intratextualidad entre las obras mariescas, esto es la relación intrínseca de las distintas obras del autor que funcionan como eco en su última aportación novelística. La función de las fotos como elemento epistemológico es estudiada minuciosamente por Pittarello, tema que guarda relación con la importancia de la visualidad en la novela como una gnoseología que asimila el saber con el mirar en la conformación de la poética del pensamiento literario del autor según estudia Martín-Estudillo, mientras que Steenmeijer destaca la preponderancia del ritmo y la cadencia en la prosa mariesca así como la dificultad de transmitir ese mismo efecto en las traducciones, concretamente en las versiones al holandés, y Grohmann por su parte estudia cómo el principio epistemológico de Marías se centra en lo paradójico que cuestiona la doxa o lo consabido.

La riqueza temática de *Tu rostro mañana* está quizá mejor sintetizada en las siguientes palabras de Ródenas de Moya: “en la novela hay una reflexión sobre la lealtad y la traición, sobre el disimulo y el enigma, sobre la imperfecta comunicación humana, sobre la verdad y sus hipóstasis, sobre la manipulación política, sobre la información como ejercicio de poder y, en fin, sobre el *décalage* entre intención y acción o, en otros términos, entre la inhibición y la intervención. Y, claro, sobre el contar y la perturbación que el relato produce en el universo” (68). Todos los estudios mencionados hasta ahora destacan por tanto desde

distintas perspectivas la riqueza de la novela así como su complejidad tanto de estilo como de pensamiento. Sin embargo, echo de menos la inclusión de un estudio sobre las relaciones autobiográficas o autoficcionales en este texto. Manuel Alberca ha escrito algún artículo sobre ello también aplicado a Marías y una aportación sobre este aspecto hubiera enriquecido aún más el volumen que nos ocupa pues es una temática que sólo es tocada tangencialmente por algunos de los estudiosos y es a mi juicio una cuestión central para comprender la complejidad del rompecabezas compuesto por el autor madrileño.

Ahora bien, me interesa recalcar cómo el texto mariesco no es un mero esfuerzo intelectual y literario sino que constituye una profunda reflexión sobre los problemas básicos del ser humano (occidental) de hoy en día, esto es, lo que destaqué arriba sobre un posicionamiento ideológico de Marías que está mucho más claro en este texto que en sus novelas anteriores. Porque *Tu rostro mañana* constituye una vasta y profunda reflexión sobre la herencia histórica, la memoria, la dignidad ética y la frustración de una sociedad (la occidental) carente de valores tanto éticos como estéticos e imbuido en un narcisismo materialista y nihilista que a la postre es autodestructivo.

Muchos son los estudiosos que se centran en estudiar la temática de la violencia y sus implicaturas éticas en el estudio que nos ocupa. Así, Pittarello señala la paradoja que las páginas de la novela desvelan pues, por un lado, apunta “a conexiones políticas intolerables”, mientras que, por otro, esta violencia no es solo tolerada sino incluso fomentada (109). Martín-Estudillo muestra por su parte cómo el protagonista Deza actúa con violencia como consecuencia de haber visto (a través de vídeos grabados) la práctica impune de esta violencia como “medio relativamente común de lidiar con la realidad” (128). Esta violencia la presenta Logie como un auténtico veneno contagioso y adictivo característico de nuestro tiempo, auténtico *pharmakon*, “con su doble sentido intrínseco de medicina y veneno” (184), destacando el carácter inmune de la violencia en la actualidad. Es también en este sentido como lee Sebastiaan Faber la novela: “cabe leer *Tu rostro mañana* como una larga y compleja indagación –a nivel individual y colectivo, filosófico e histórico– sobre el papel cultural, psicológico, político, social de la violencia: sus causas y sus consecuencias, su tentación y su repulsa, su justificación y su denuncia, su conversión en relato y su dimensión moral” (204). También Isabel Cuñado se centra en el tema de la violencia: “los tres volúmenes constituyen una amplia y sostenida reflexión sobre las circunstancias y efectos sociales de la violencia” (235) y Carlos Javier García trata la tensa relación entre el orden judicial y el orden ético cuando tanta violencia secreta (en contraposición a la violencia pública de las guerras) queda impune.

El logro mayor de la novela de Marías es por tanto el de haber aunado su larga trayectoria literaria en búsqueda de su estilo (digno seguidor de Juan Benet lo primero es llegar a conseguir un estilo propio) para ahora afrontar una profunda y

compleja reflexión (literaria) sobre nuestro tiempo. La novela abarca a través de la memoria de los personajes mayores los horrores de la segunda guerra mundial y de la guerra civil española. Estos recuerdos se intercalan (de forma sumamente bien trabada) con la trama de espías en la que el protagonista se encuentra involucrado. Una escena violenta contemplada por el protagonista trae a colación conversaciones y recuerdos de los personajes mayores sobre el pasado traumático del siglo XX. La diferencia está en lo que Javier García distingue entre la violencia pública del pasado y la violencia secreta del presente. Pero dado que la violencia del pasado no se ha erradicado, sino que sigue presente en la vida cotidiana de hoy en día. Jordi Gracia apunta con acierto que en ello estriba una de las grandes paradojas expresadas por la novela de Marías: “El ternurismo o la blandura de nuestra sociedad democrática, la dócil ficción de un mundo ordenado, es el trasfondo contra el que la novela alza un mapa veraz y selectivo de la historia reciente y del presente” (64), una blandura que ha “tendido a la ocultación de la verdad brutal que nos constituye” con la intención de “proteger a sus ciudadanos de verdades y delitos que desactivarían la relativa placidez pueril en que vivimos, ajenos a esos saberes, protegidos de ellos, y por tanto infantilizados” (*ibid.*).

En efecto, en este vaivén entre presente blando y pasado horrorífico se mueve la novela de Marías. La trascendencia del libro de Marías reside en su capacidad de desplazarse, según las palabras de Ródenas de Moya “desde el ámbito de las preocupaciones cognoscitivas (lo que es posible conocer) al de la ética (los principios que orientan el comportamiento social) y al de la política (las ominosas razones del Estado)” (70). Ante la violencia secreta, el estado del bienestar no encuentra ningún arma para defenderse y queda así en manos de un horror menos visible que el de las fuerzas militares del siglo XX pero no por ello menos alienante y poderoso. Logie acierta al mostrar la trascendencia del libro cuando afirma que “dado que la sociedad española y la internacional siguen dominadas y divididas por la misma serie de dilemas –¿qué postura adoptar ante la violencia?, ¿cómo impedirla? [...]– esta obra se nos revela como la novela no sólo de mayor tamaño y ambición de las que ha publicado Marías hasta la fecha, sino también la de mayor vigencia y atrevimiento político” (204-05).

Para acabar podemos corroborar la trascendencia del libro de Marías fijándonos en dos hechos de la política nacional e internacional ocurridos después tanto de la publicación de la novela como del estudio que nos ocupa. Por un lado, el caso Garzón, en el que el orden jurídico se antepone al ético, por otro, el abordamiento de las tropas israelíes a la *Flotilla de la libertad* en aguas internacionales, en el que la violencia se impone impunemente. Son ejemplos de cómo el pasado narrado por Marías (la II Guerra mundial, la Guerra civil) sigue muy presente en el presente político actual.

No conozco ninguna novela actual con esta ambición totalizadora al mismo tiempo que está libre de toda ingenuidad en su propósito abarcador. Esto hace del texto de Marías un evento excepcional. Y el libro editado por Grohmann y Steenmeijer nos ayuda a desvelar y desentrañar la riqueza y la complejidad del ambicioso y logrado proyecto mariesco.

KEN BENSON
Göteborgs Universitet