



El narrador en las novelas de Javier

Marías

Cora Requena Hidalgo

corehi@yahoo.es

“No debería uno contar nunca nada”. Así empieza *Tu rostro mañana*, la última novela de Javier Marías (Madrid, 1951) en la que el narrador, Jacques Deza, vuelve a la carga con aquellos temas que tanto obsesionan a los narradores-protagonistas de este autor español. No deberían contar y, sin embargo, no pueden evitarlo, porque sólo en el acto de contar mismo es donde encuentran el sentido de su historia.

Salvo en las primeras novelas de Marías, donde la acción cobra mayor protagonismo dentro de la historia, el suyo es un mundo dominado por la fuerte presencia de un narrador que discurre por el texto entrelazando los acontecimientos que forman parte de su relato con las reflexiones que se desprenden de éstos. Tanto es así que, en ocasiones, pareciera que los hechos son sólo un pretexto para que el narrador dé rienda suelta a sus pensamientos; sin embargo son ellos, los hechos (en la medida en que representan el mundo inmediato del narrador, su historia vivida, lo que él ve o ha visto con anterioridad) los responsables de detonar en quien refiere su historia un sinnúmero de digresiones que darán cuenta de sus recuerdos y, finalmente, de su vida. Gracias a estas digresiones la historia avanza, o mejor aún, lo hace gracias a la destreza con que el narrador va uniendo una digresión a otra por medio de la recuperación de una palabra, de una idea o de una cita repetidas una y otra vez hasta llegar a componer un entramado sobre el que descansa, en última instancia, el sentido del texto. Esta manera de construir el relato es común a todas las novelas de Marías a partir de *El hombre sentimental* (1983) aun cuando ya existen atisbos de ello en sus novelas anteriores.

En *El hombre sentimental* un cantante de ópera escribe su historia ocurrida cuatro años atrás cuando, en un viaje a Madrid, conoce a Natalia Manur, a su acompañante, el señor Dato y, algo más adelante, a Manur, el rico banquero marido de Natalia. La historia aquí contada es la relación sentimental entre el protagonista y Natalia: su comienzo, consumación y su fin, así como el abandono

sufrido por Manur y luego por el protagonista. En *Todas las almas* (1989) el narrador cuenta la historia de sus dos años de estadía como profesor en la Universidad de Oxford y su relación con algunos personajes, entre ellos, su amante Clare Bayes, su amigo homosexual Cromer-Blake o el profesor retirado Toby Rylands. En *Corazón tan blanco* (1992) el narrador, traductor e intérprete de profesión, acaba de casarse y abriga toda clase de malos presentimientos sobre el futuro de su matrimonio. La historia se desenvuelve en la búsqueda del origen de tales presentimientos que, como se verá más adelante, se encuentra en la oscura historia del primer matrimonio de su padre. En *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) el narrador es, ocasionalmente, guionista de televisión y “negro” o “escritor fantasma” de discursos. La historia se despliega a partir de la muerte de la amante del protagonista (Marta) momentos antes de hacer el amor, luego vendrá el desesperado intento de éste por saber qué ha pasado con el cadáver, con el hijo de Marta y con su familia (el padre, la hermana y el marido) a quienes intentará conocer para confesar haber estado con Marta la noche de su muerte. *Negra espalda del tiempo* (1998) es una acumulación de retazos¹ en la que el narrador, escritor y de nombre Javier Marías, cuenta sin seguir ningún orden, ningún argumento, ni sentido aparente, ciertas anécdotas sobre su obra. Lo cierto es que en *Negra espalda del tiempo* la acción no existe en cuanto tal (con un comienzo, medio y fin) pues la historia contada es una larguísima reflexión sobre la recepción equivocada de una novela y de cómo la realidad de un escritor puede verse, de la noche a la mañana, invadida por la ficción. En la última novela de Marías, *Tu rostro mañana. Fiebre y lanza*, cuya primera parte ha sido publicada en 2002, se recupera al narrador de *Todas las almas* quien regresa a Inglaterra para alejarse de su matrimonio en crisis. Sin nada que hacer en Inglaterra, más que visitar a un profesor retirado de la Universidad de Oxford, el protagonista llega pronto a formar parte de un misterioso grupo sin nombre relacionado con el Servicio Secreto

Británico en el que todos sus integrantes comparten un mismo don: pueden predecir, con sólo mirar el rostro y oír las palabras de las personas, cuál será su actuación en el futuro.

En todas estas novelas existe un narrador homodiegético, narrador personaje, quien además posee conciencia autorial, es decir, sabe que está refiriendo una historia a un oyente o lector por medio de su relato, ya sea oral, como es el caso de *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí* o *Tu rostro mañana*; ya escrito, como en *Todas las almas*, *El hombre sentimental* o *Negra espalda del tiempo*. Son además narradores que dentro de su mismo discurso cuestionan la capacidad de la lengua para reproducir una historia, incorporando con ello al texto reflexiones de tipo metaliterario: “cualquiera cuenta una anécdota de lo que le ha sucedido y por el mero hecho de contarlo ya lo está deformando y tergiversando, la lengua no puede reproducir los hechos ni por lo tanto debería intentarlo [...]” (NET: 9). En esta misma novela², cuyo *leitmotiv* es la tensión permanente entre realidad y ficción, el narrador escribe:

“creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo, no sólo los novelistas, no sólo los escritores sino cuantos han relatado algo desde que empezó nuestro conocido tiempo [...]” (NET: 9).

A medida que transcurre el texto, sin embargo, la frontera entre ficción y realidad se irá volviendo cada vez más difusa, puesto que el objeto de la narración, contar la intromisión de la ficción en la vida de su autor, termina por convertirse en una lucha sin cuartel, en la que la realidad pugna por incorporar a su esfera no sólo la ficción de los textos antes escritos por el autor, sino también su vida, las anécdotas relacionadas con sus obras y, de manera especial, su propia imagen como ser real; porque, como escribe el narrador, “quién sabe además

a estas alturas lo que se ha hecho real y lo que se ha hecho ficticio” (NET: 397), y sólo un poco más adelante:

“me acuerdo de lo que dije hace mucho, al hablar del narrador y el autor que tienen aquí el mismo nombre: ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo. Ahora sé que de esos dos posibles tendría uno que ser ficticio” (NET: 404).

La estrecha relación que estos narradores mantienen con sus textos inmediatos se explica y entiende por el hecho de que todos ellos están vinculados, de una u otra manera, a la literatura: el León de Nápoles (*El hombre sentimental*), cantante de ópera que escribe su propia historia y se enfrenta a la dificultad de hablar (sinónimo aquí de cantar y escribir) sin un texto preestablecido, es decir, sin un libreto³; el narrador sin nombre de *Todas las almas*, profesor de literatura, que también escribe su historia, en este caso por temor a que ésta se borre de su mente y perder así sus recuerdos; Juan (*Corazón tan blanco*), traductor e intérprete, que dedica una de sus largas digresiones al mundo de la interpretación simultánea y narra una divertida historia en la que cuenta de cuando, ejerciendo su profesión, inventó los diálogos de los conferenciantes para incentivar su conversación. Juan, además, aunque no esté escribiendo su historia, la está contando a un auditorio imaginario; Víctor Francés (*Mañana en la batalla piensa en mí*) dedica, por su parte, una larga digresión al mundo de los escritores de discursos “fantasmas” o “negros” (al que pertenece), es además, escritor de guiones y, en general, un tipo culto que estima lo que escribe; Javier Marías (*Negra espalda del tiempo*), ya se ha dicho, es escritor, autor de una serie de novelas y artículos, y está escribiendo en ese mismo momento (relato simultáneo); y, finalmente, Jacques Deza (*Tu rostro mañana*), quien en *Todas las almas* ha sido profesor de literatura y en esta novela se dedica a “leer” en las personas su posible actuación en el futuro para luego elaborar informes sobre ello. Todos cuentan, por otra parte, con una gran habilidad para hilar su relato, oral o textualmente, tanto así

que parecieran estar redactando no sólo sus historias sino también sus pensamientos (presentes y pasados, recordados con una exactitud en algunos casos inverosímil). Nada está más lejos de estos narradores, por lo tanto, que la oralidad aparente del discurso (incluso cuando no escriben), y para qué mencionar el fluir de conciencia, pues, pese a que éstos son textos eminentemente reflexivos, no hay espacio en ellos para el error, la duda o la contradicción y, cuando lo hay, responde al interés del narrador por producir un efecto concreto como retomar una historia, un punto de vista, o contemplarlos desde un nuevo ángulo.

En las novelas de Javier Marías, así, el relato de palabras tiene preeminencia sobre cualquier otro tipo de relato, en la medida en que en ellas los pensamientos del narrador son el discurso mismo. El seudotiempo del relato avanza, en consecuencia, mediante la interpolación de escenas y pausas donde el narrador despliega su actividad intelectual y descriptiva, interpolación que, por otro lado, explica el modo de operar del narrador y da una idea clara de su forma de entender la narración. Como se ha visto con anterioridad, se trata de un narrador que trabaja en torno a una sola idea, a la que va cercandando desde distintos ángulos, enriqueciéndola con nuevos comentarios y nuevas citas: por esta razón, aun cuando introduzca en su texto nuevas escenas, siempre terminará volviendo a ella, a esta idea primigenia, verdadero *leitmotiv* de la novela y la única responsable de que, finalmente, cada parte del texto esté estrechamente ligada a la siguiente. El tiempo de la narración, en tanto, es en todas ellas, y a grandes rasgos, ulterior, pues el narrador suele contar su historia desde un punto temporal posterior al momento en que ocurrieron los acontecimientos que en ella se narran. Esto no excluye la posibilidad de que también puedan darse unas cuantas ocasiones en las que el narrador sitúe su relato en un tiempo simultáneo al de los acontecimientos, como ocurre, por ejemplo, en *El hombre sentimental*, produciéndose así una curiosa

alteración temporal cuando el protagonista refiere en presente un momento de su historia, concretamente su vida junto a su compañera Berta⁴, que en la organización general de los hechos se encontraría en medio de la historia y, como es obvio, se habría producido, por fuerza, mucho antes del que el narrador comenzara a escribir su relato. Un último aspecto, en lo que a temporalidad se refiere, es que la historia no tiene en estas novelas un transcurso temporal ordenado cronológicamente sino que el narrador, siempre dado a ocultar información a su narratario, va introduciendo lentamente algunos antecedentes sobre sus personajes y sus hechos utilizando para ello gran número de analepsis que congelan momentáneamente el tiempo de la historia en favor de la información que entregan.

Esta precisión con la que el narrador maneja los tiempos de su texto (de lo cual además es consciente) se puede reconocer en todos los planos de la novela, simplemente porque éste es, sin duda alguna, un narrador extradiegético y omnisciente que cuenta menos de lo que sabe, pero que sabe más que ninguno de los personajes de la historia, incluido él mismo en tanto personaje. Es además, un narrador omnipotente, dueño absoluto de su relato y único testigo, como él mismo sugiere en numerosas ocasiones al insistir, por ejemplo, en la libertad que posee quien cuenta su propia historia (y aquí no debe entenderse “propia historia” como la historia personal sino como cualquier historia que alguien quiera contar, pues “todo es contable”, CTB: 259) o en la posibilidad del mismo de no contarle todo o de mentir al momento de referir su cuento. Narrador, pues, siempre orientado hacia un narratario al que dirige su discurso, pero a quien poco importa engañarle, si con ello logra componer su texto como pretende, pues miente “como puede mentir cualquiera cuando cuenta algo que sólo él sabe o dice que sabe” (EHS: 178). Narrador, en fin, que en todos los casos tiene, sospechosamente, demasiado de escritor, por lo que es inevitable preguntarse muchas veces

cuánto de Javier Marías hay en ellos o, al menos, si no es que el oficio suele traicionar a su autor.

La presencia dominante de este narrador en el texto, así como el poder que ejerce dentro de él en solitario, inciden indudablemente en la caracterización de los personajes, quienes, por lo general, no pasan más allá de ser personajes de su historia, nunca personas ficticias (ni siquiera cuando comparten el mismo plano diegético del protagonista), y como tales están caracterizados. Personajes rígidos, ficticios dentro de la ficción y absolutamente necesarios para cumplir un rol específico dentro de la historia; tal vez un poco teatrales en el sentido de que cada cual es perfecto dentro de su tipo estricto, pero que no cuentan con la posibilidad de desarrollarse en la ficción por medio de su propia voz, pues la poderosa presencia del narrador-escritor pone en duda su misma existencia. Más o menos verosímiles, más o menos máscaras (como en el caso de De la Garza, en *Tu rostro mañana*) y, en algunas ocasiones, profundamente contaminados con el estilo de expresión del narrador, no sólo en su manera de estructurar las frases o las ideas (Eduardo Deán⁵ en *Mañana en la batalla piensa en mí* o Ranz en *Corazón tan blanco*), sino también en la forma de organizar lo que dicen, como si estuvieran redactando sus pensamientos, sin permitirse un fallo o una duda (Peter Wheeler, *Tu rostro mañana*). Sin embargo, esto no importa demasiado, mientras ellos cumplan con su papel, salvo en el caso, quizás, de los personajes femeninos, personajes planos y de comparsa, casi sin voz (algunos con voz sólo para hilar un diálogo corriente y sin mayor trascendencia) y sin un papel importante en la historia, a lo sumo el de objeto del discurso -y del afecto- del narrador (Natalia Manur -sin voz- en *El hombre sentimental* o Luisa -con algo más de voz y ciertamente el personaje femenino más acabado de Marías- en *Corazón tan blanco*). Parte del carácter ficticio (dentro de la ficción) que poseen los personajes en las novelas de Marías se debe, por otro lado, al singular estilo del narrador para describirlos:

lentamente y “por goteo”, descripción minuciosa que se despliega a partir de una palabra dicha, o de un detalle de su fisonomía (una nuca decimonónica), de un objeto cualquiera, o de un solo gesto (dejar tirada la falda sobre una silla), detalles que los caracterizan (los desnudan) ante la atenta mirada de un narrador al que le basta a penas un “descuido” para ir trazando sus temperamentos. También es cierto que, muchos de ellos, tal vez los más cercanos a los distintos narradores, resultan agobiantes por “su aspecto esterilizado y su frialdad aparente”⁶, pues son personajes, en todos los casos, elitistas, pertenecientes al mundo de la alta sociedad, o aspirantes desesperados a él (el narrador suele hacer hincapié en la marca de sus ropas, por ejemplo), muy cultos (académicos de alto nivel, artistas con cierta importancia, diplomáticos, directores de museos, etc.), obsesionados por obtener dinero e influencia, y con una moral en ciertas ocasiones reprobable, lo que, sin embargo, no logra hacerlos más reales.

Un método similar al utilizado con sus personajes emplea el narrador para “describirse” a sí mismo o, más bien, para plasmar su imagen en el texto, pues, si bien es cierto que su manera de actuar entrega ya algunas pistas de lo que es y de cómo es (en tanto personaje), son sus pensamientos, desarrollados en torno a una idea general o a un simple detalle, los que delatan su verdadera vida interior (en tanto narrador alejado de su “yo” personaje). Todas las deficiencias, los miedos y las dudas que puede así llegar a manifestar como personaje son liberados en su relato de los hechos como narrador, en la valoración de las situaciones y, en definitiva, en el discurso que proyecta su conciencia y, por extensión, su calidad moral como individuo⁷. También en este caso el narrador entrega la información en pequeñas dosis, en concordancia con su manera de contar la historia, con lo cual el efecto obtenido es similar a lo que ocurre con los personajes, en el sentido de que únicamente en el transcurrir del discurso el lector podrá alcanzar una imagen más o

menos fiable del narrador, siempre y cuando sea un lector atento que vaya uniendo cuidadosamente las piezas, como si de un puzzle se tratara, y rellenando los espacios vacíos (a veces premeditadamente vacíos), de la conciencia que cuenta. Así, las imágenes que el narrador va construyendo sobre sí mismo a partir de sus reflexiones tienen importancia capital en su particular manera de contar, pues ocurre con frecuencia que aquello que más le preocupa, el centro de sus especulaciones, y por lo general el *leitmotiv* de cada una de estas novelas, es su propia forma de relacionarse con el mundo, de estar en el mundo, de ver o de oír, de hablar o de callar, en suma, de percibir su universo y contarlo. Juan, por ejemplo, que es un oidor compulsivo, escribe:

“Supongo que por eso tengo [...] la tendencia a querer comprenderlo *todo*, cuanto se dice y llega a mis oídos, tanto en el trabajo como fuera de él, aunque sea a distancia, aunque sea en uno de los innumerables idiomas que desconozco, aunque sea en murmullos indistinguibles o en susurros imperceptibles, aunque sea mejor que no lo comprenda y lo que se diga no esté dicho para que yo lo oiga, o incluso esté dicho justamente para que yo no lo capte. Puedo desconectar, pero sólo en ciertos estados de ánimo irresponsable o bien mediante un gran esfuerzo [...]” (CTB: 38-39).

Esta secuencia, que además se cita en otras partes de la novela de forma casi textual, revela elementos que pertenecen tanto al plano de la historia, pues la trama se desarrolla justamente por la afición del protagonista a oír (espíar); como al plano del discurso y su organización, en la medida en que la novela se va estructurando a partir de los silencios del narrador, sus confesiones, la tensión de sus sospechas y sus certezas. No distinguir una voz o un idioma, no oír ni entender lo que se dice, es la verdadera maldición de este intérprete, pero también lo es su contrario: saber lo que no se quiere saber. Por ello la novela comienza con la frase “no he querido saber, pero he

sabido”, que inaugura el misterio escondido dentro de la historia y que se resolverá sólo al final de la novela cuando el protagonista espíe, por segunda vez, una conversación ajena, encerrado en su dormitorio. La capacidad de oírlo todo (o su necesidad) es, por otra parte, también un peligro, pues siempre incluye en sí misma la posibilidad de cambiar el destino:

“Escuchar es lo más peligroso, es saber, es estar enterado y estar al tanto, los oídos carecen de párpados que puedan cerrarlo instintivamente a lo pronunciado, no pueden guardarse de lo que se presiente que va a escucharse, siempre es demasiado tarde” (CTB: 80).

El callar o el hablar deciden, así, el destino del mundo del protagonista, lo paradójico es que aun cuando el narrador se decanta por “dejar que las cosas sigan su curso sin invocarlas ni conjurarlas o intervenir verbalmente para condicionar su curso” (CTB: 100), hace exactamente todo lo contrario como personaje, pues no puede sustraerse al encanto de oír una confidencia. Esta aparente paradoja marca la distancia vital que existe entre personaje y narrador (siempre algo más sabio que el primero), al tiempo que evidencia la tensión entre “callar” y “hablar” como parte también, y fundamental, de la forma de contar del narrador, puesto que “callar y hablar son formas de intervenir en el futuro” (CTB: 227) por medio de las palabras. Oír y callar (o no callar) lo que se ha oído, características que Juan comparte indudablemente con Jacques Deza:

“Lo hice durante algún tiempo, escuchar y fijarme e interpretar y contar, lo hice como trabajo remunerado ese tiempo pero venía haciéndolo desde siempre y aún sigo, pasiva e involuntariamente, sin esfuerzo y sin recompensa, ya es seguro que no puedo evitarlo o que es mi manera de estar en el mundo, me acompañará hasta la muerte, descansaré de ello entonces. Más de una vez se me dijo que era un don que tenía

y así me lo mostró Peter Wheeler, que fue quien me alertó al explicármelo y describírmelo, las cosas no acaban de existir hasta que se las nombra, eso todo el mundo lo sabe o lo intuye. Ese don yo lo veo en cambio como maldición a veces [...]” (TRM: 27).

El don entendido como una maldición es aquí el oír y el saber, o el haber conocido algo alguna vez, como le sucede a Víctor Francés cuya prodigiosa memoria⁸ llega a transformarse en una desgracia para él: “qué desgracia saber tu nombre aunque ya no conozca tu rostro mañana” (MBPM: 221), qué desgracia no poder olvidar un nombre, una calle cualquiera, una historia particularmente dolorosa. Pero la peor maldición (don) de todas es tener el poder de contarlo:

“[...] aprendí que lo que tan sólo ocurre no nos afecta apenas o no más que lo que no ocurre, sino su relato (también el de lo que no ocurre), que es indefectiblemente impreciso, traicionero, aproximativo y en el fondo nulo, y sin embargo casi lo único que cuenta, lo decisivo, lo que nos trastorna el ánimo y nos desvía y envenena los pasos, y seguramente hace girar la perezosa y débil rueda del mundo” (TRM: 27).

El único camino posible, sin embargo, es contar lo que se sabe, que es justamente lo que hacen estos narradores pese a todas sus dudas o sus reflexiones metanarrativas (“callar, callar, es la gran aspiración que nadie cumple ni aun después de muerto, y yo el que menos”, TRM: 15), porque, en el fondo, es la única forma de capturar el mundo, de inventarlo, y de conjurar el pensamiento que, en ocasiones, se transforma en una carga insoportable, como le ocurre al narrador de *Todas la almas* o le sucedió alguna vez al León de Nápoles:

“[...] pensaba tanto por entonces que llegué a estar harto de mí mismo. Era, además, un pensamiento irreflexivo, no guiado,

fluctuante, sin meta ni punto de arranque, insoportable; y hacía ya algún tiempo que me resultaba totalmente insoportable [...]” (EHS: 63).

Si bien es cierto el narrador en las novelas de Javier Marías es, como se ha dicho, un ser eminentemente reflexivo y con cierta tendencia a la negatividad o al pesimismo, no es menos cierto que posee también un gran sentido del humor que se manifiesta de distintas maneras, como, por ejemplo, por medio de la parodia o de la ironía. Parodia de situaciones o personajes con un referente real a las que el narrador se acerca manteniendo siempre su distancia y desacralizándolas en su descripción, como ocurre, por traer a colación sólo tres ejemplos, con la descripción de la cena de académicos en *Todas las almas*; con la también larguísima escena en la que Víctor se entrevista con el rey de España en *Mañana en la batalla piensa en mí*; o con la imagen, que raya directamente en lo cómico, que el narrador dibuja de Franco en *Negra espalda del tiempo*. La ironía, en cambio, la suele emplear para describir alguna situación cotidiana, a los personajes (también puede ser una forma de mostrarles simpatía) o, en repetidas ocasiones, las costumbres y los vicios de los lugares en los que se encuentra (Madrid y a sus habitantes, por ejemplo). Es un recurso utilizado por todos los narradores de Marías y sus ejemplos son numerosísimos, aunque no siempre muy afortunados (un narrador especialmente irónico es, por ejemplo, Javier Marías en *Negra espalda del tiempo*). La ironía es, así, un recurso esencial en la construcción de la imagen de mundo del narrador (siempre a medias entre la sonrisa y la amargura) y, en tanto tal, forma parte de su particular estilo, siempre tan cercano a la manipulación semántica del texto⁹.

Otra faceta, no exactamente cómica, sino hasta cierto punto lúdica, y que pertenece más bien al autor de estas novelas -aun cuando se relaciona de alguna manera también con los narradores- es aquella que consiste en la mixtura de los planos de realidad y ficción, ya sea,

como sucede a partir de *Todas las almas* con la incorporación del mundo real dentro de la ficción (autores reales, personajes reales, datos biográficos del autor, etc.); ya por la invasión de la ficción al mundo real de su autor, como ocurre en *Negra espalda del tiempo*. Ya se ha hablado aquí de la tensión que existe en esta última novela entre ficción y realidad, tensión que, aunque de distinta manera, también está presente en *Tu rostro mañana*, se ha hablado, asimismo, de este narrador que posee grandes dotes de escritor, incluso en aquellos casos en los que no está conectado directamente con el mundo de la literatura; y, en relación con estos dos puntos, se ha mencionado la preocupación metaliteraria que se cuele por los poros de todas estas novelas, por medio de las continuas reflexiones de sus narradores sobre cómo escribir o cómo contar una historia de la mejor manera posible. ¿Funcionan todos estos aspectos como espejos de una sola conciencia estructuradora de los distintos relatos? Es posible, al menos es una opción que permite entender por qué estos narradores poseen tantas características en común. De ser esto así no sería de extrañar que Javier Marías estuviera creando con su obra un gran “espacio autobiográfico”, sustentado en la ficcionalidad de sus novelas, pero también en sus cuentos e, incluso, en sus artículos y libros de comentarios, como contrapartida necesaria de referente “real”. Esto dependerá, en última instancia, del autor¹⁰ y de la posición que adopte ante la fusión de realidad y ficción planteada en sus textos, para lo cual sería necesario, primero que nada, clarificar si el objeto de dicha fusión es el de producir una especie de juego (ingenioso, entretenido, desconcertante), o si, por el contrario, pretende dar un sentido más trascendental a la obra en general de Javier Marías. En cualquier caso lo que queda claro es que no debe ponerse en duda el carácter ficcional de sus novelas (“la gente tiende a pensar que hay mucha más autobiografía en las novelas de la que suele haber”, NET: 294), ni confundirse la biografía del autor con la de sus personajes y narradores, como ha ocurrido con *Todas las almas*, cuya equivocada recepción por parte de

algunos lectores provocó en su momento que Marías se viera en la necesidad de escribir *Negra espalda del tiempo* (lo que, por otro lado, es de agradecer), pues, como escribe Fernando Valls:

“El tratamiento de lo “verídico” o “verdadero” o “no inventado” como ficción, no como testimonio, ha sido una preocupación constante en su obra, desde la escritura de *Todas la almas* [...]. Pero no se trata de insertar lo biográfico en la ficción o de compaginar realidad e invención, sino que la “delicadísima fórmula” consistiría en abordar lo autobiográfico sólo como ficción” (Valls: 134).

Siempre referido al autor, y como recurso de construcción y unificación del mundo novelesco de la conciencia que organiza los contenidos de su obra, existen en estas novelas un sinfín de referencias a otros textos que, o bien completan el sentido del texto en el que se insertan, o bien funcionan como referencias culturales propias de cada uno de los narradores. Las más evidentes son, sin duda, las referencias a Shakespeare que aparecen no sólo en el plano paratextual más inmediato: los títulos de las novelas de Marías (*Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí* o *Tu rostro mañana*), sino también como recurso intertextual, concretamente en la cita de algunos pasajes de sus obras teatrales que se repiten una y otra vez hasta transformarse en ideas en torno a las cuales el narrador desarrolla su pensamiento (un ejemplo extraordinario de ello es *Mañana en la batalla piensa en mí*). Las citas de Shakespeare cumplen además una segunda función que es relacionar las novelas de Marías unas con otras, estableciendo no sólo una red de autoreferencia o autocitas, sino un verdadero diálogo entre ellas. La red de referencias, sin embargo, es mucho más amplia y abarca tanto las citas y reminiscencias que provienen de otros autores, como la reincorporación de personajes, situaciones e incluso reflexiones aparecidos o desarrollados en novelas (o cuentos) anteriores, como, por ejemplo, Andreu Nin y Julián Marías (*Negra espalda del tiempo*,

Tu rostro mañana), o Ruibérriz (*Mañana en la batalla piensa en mí* y *Mala índole*) y Toby Rylands (*Todas las almas* y *Tu rostro mañana*)¹¹, e incluso, a nivel temático, situaciones o problemas parecidos: el pasado como poseedor de un misterio que afecta al presente (*Tu rostro mañana*, *Corazón tan blanco*), la delación (*El siglo*, *Tu rostro mañana*), el secreto o el ocultamiento de algo que obliga a algún personaje a vivir en el engaño, la muerte, los fantasmas de los que se rodean los distintos narradores, etc. Hacer un seguimiento de todas ellas sería demasiado largo, además de inútil, baste aquí dejar constancia de las enormes posibilidades con las que cuenta el recurso de la transtextualidad en las novelas de Marías, si se piensa también en el alcance de algunos nombres (Custardoy o las numerosas Luisa que suelen ser la pareja de algunos de estos narradores), la aparición de personajes reales (Francisco Rico¹²), las fotografías insertadas en medio del texto (*Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo*), y un larguísimo etcétera. Más allá de lo entretenido que puede llegar a ser rastrear estas referencias, lo realmente importante en el hecho de que ellas existan, aquí y de esta manera, es que todas juntas forman un tejido invisible que permite que las novelas de Marías, y por extensión sus narradores, dialoguen continuamente entre sí, y colaboren, así, en la sobresignificación de sus respectivos textos:

“Lo que digo aquí lo he dicho ya antes en una novela, pero no me importa: todo ha de ser dicho una vez y otra para que no se pierda, hasta que ya no se diga nada y ya más no haya” (NET: 279).

Todo lo dicho hasta ahora es, sin duda alguna, insuficiente para entender la complicada y vital figura del narrador en las novelas de Javier Marías, siempre tan igual a sí misma en todas ellas. Parte de su encanto es justamente ese: ser la misma y, sin embargo, parecer distinta, dependiendo de la situación (novela) en la que se encuentre. Y también es parte del riesgo que corre el autor al construir sus

mundos de ficción, pues, como sucede en *Tu rostro mañana*, un narrador tan claramente autorreferencial como éste puede llegar a obsesionarse con su propia imagen y acabar, pese a la indudable calidad novelística de su autor, no teniendo nada nuevo que decir sobre su mundo y, tal vez a la larga, ni siquiera sobre sí mismo.

Notas

[1] Contar “sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni buscar coherencia; sin que a lo contado lo guíe ningún autor en el fondo aunque sea yo quien lo cuente; sin que corresponda a ningún plan ni se rija por ninguna brújula, ni tenga por qué formar un sentido ni constituir un argumento o trama ni obedecer a una armonía oculta, ni tan siquiera componer una historia con su principio y su espera y su silencio final” (NET: 403).

[2] *Negra espalda del tiempo* ha sido calificada por su autor como una “falsa novela”, pese a que no existe ninguna marca paratextual (un subtítulo, por ejemplo) que lo corrobore. Por esta razón se la puede encontrar en la lista de libros de Marías tanto ficcionales, como no ficcionales. En ella el narrador, que como se ha dicho antes lleva el nombre de Marías y ha escrito sus mismas novelas, cuentos y artículos, reflexiona sobre la equivocación de los lectores de *Todas las almas* al creer que se trataba de una novela autobiográfica. Lo curioso en todo esto es el hecho de que el narrador de *Negra espalda del tiempo* haya tenido que apropiarse de la vida de su autor para defender la ficcionalidad de *Todas las almas*.

[3] El narrador escribe: “Y sin embargo estoy resistiéndome a contároslo todo. Un pobre tenor que tiene miedo de su propio relato o de sus propios sueños, como si utilizar palabras en vez

de textos ya escritos, aprendidos, memorizados, repetitivos, paralizara su poderosa voz, que sólo ha conocido hasta ahora el estilo recitativo. Me resulta difícil hablar sin libreto” (EHS: 46).

[4] Las transgresiones del tiempo del relato pueden cumplir, sin embargo, un propósito concreto dentro de esta novela, como es acentuar la atmósfera onírica de la que proviene la historia, pues el protagonista ha soñado con lo que ha vivido en el pasado (cuyo comienzo data de hace cuatro años) y ahora lo escribe: “Lo único que puedo añadir en mi descargo es que escribo desde esa forma de duración -ese lugar de mi eternidad- que me ha elegido” (EHS: 13). Esto podría explicar también, entre otras cosas, la presencia de las comillas al inicio y al final del texto, pues la realidad se ha hecho primero sueño y luego ficción.

[5] Lo que aquí ocurre en realidad es que a medida que avanza el diálogo entre Deán y Víctor ambos discursos se entrelazan como en un canto a dos voces: las palabras de Deán y las de Víctor, aquellas que no corresponden a las respuestas o interrupciones del personaje sino a los pensamientos, a las reflexiones (que ya ha hecho con anterioridad) del narrador y que van siempre entre paréntesis.

[6] La nota ha sido sacada de contexto, razón por la que no lleva cita, pues pertenece a un comentario sobre otros personajes aparecido en *El hombre sentimental*, página 106.

[7] Esta idea aparece con mayor claridad en *Mañana en la batalla piensa en mí*, cuando un Víctor atormentado por el fantasma de su cuasi-amante, un Víctor que se debate entre confesar o no confesar su presencia en la habitación de ella la noche de la muerte, un Víctor cuya moralidad ha sido puesta en duda por su manera de actuar ante lo ocurrido, escribe: “Todo se contagia

muy fácilmente, de todo podemos ser convencidos, la razón puede dársenos siempre y todo puede contarse si se ve acompañado de su exaltación o su excusa o su atenuante o su mera representación, contar es una forma de generosidad, todo puede suceder y todo puede enunciarse y ser aceptado, de todo se puede salir impune, o aún es más, indemne” (MBPM: 407-408).

[8] En este sentido el León de Nápoles es la contrapartida de Víctor Francés, pues se define a sí mismo como un sujeto con muy mala memoria, aun cuando esto no quede tan claro en el relato de su propia historia.

[9] El recurso de la ironía evidencia también, en la mayoría de los casos, la superioridad de quien la utiliza en relación con los demás entes que lo rodean. En las novelas de Marías esta superioridad es manifiesta, pues ni los personajes tienen oportunidad de “defenderse”, ni es posible la existencia de una voz otra, distinta a la del narrador, que se contraponga a la de éste.

[10] Depende del autor en la medida en que éste pretenda crear dicho “espacio autobiográfico”, para lo cual es imprescindible que exista al menos un libro autobiográfico “real”, como podía ser una biografía o unas memorias; pero depende también del lector y de su recepción de la totalidad de su obra.

[11] También puede ocurrir que la relación entre ambos textos no sea tan explícita, como ocurre con la historia del cuento “Portento, maldición” (*El monarca del tiempo*), en el que el narrador es el tutor de un niño prodigio cantante de ópera y *El hombre sentimental*.

[12] Los narradores de Marías, escépticos por definición, suelen recelar del valor de la realidad no sólo como parte en el

desarrollo de los acontecimientos, sino también como elemento indispensable para la configuración de los personajes; en este caso: “El saber verdadero resulta indiferente, y entonces puede inventarse” (NET: 395).

Bibliografía

Marías, Javier [1986], *El hombre sentimental*. Alfaguara, Madrid, 2001.

-[1989], *Todas las almas*. Alfaguara, Madrid, 2000.

-[1992], *Corazón tan blanco*. Anagrama, Barcelona, 1992.

-[1994], *Mañana en la batalla piensa en mí*. Alfaguara, colección Bolsillo, Madrid, 1996.

-[1998], *Negra espalda del tiempo*. Alfaguara, Madrid.

-[2002], *Tu rostro mañana. Fiebre y lanza*. Alfaguara, Madrid

Valls, Fernando [2003], *La realidad inventada*. Crítica, Barcelona.

© Cora Requena Hidalgo 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

