



Técnicas utilizadas por Javier Marías en su novela de Oxford

Maria Sergia Steen

University of Colorado at Colorado Springs
msteen@uccs.edu

[Localice en este documento](#)

Resumen: La mirada, la escucha intencionada y la conjetura se muestran como recursos básicos utilizados por Javier Marías en su novela *Todas las almas* (1989)
Palabras clave: Javier Marías, novela española contemporánea

La mirada, la escucha intencionada y la conjetura, son recursos que usa el narrador de Javier Marías en *Todas las almas* para penetrar en el mundo y personajes que le rodean, posibilitando un conocimiento que de otra forma sería imposible. Se dan:

1) **La mirada** en la reunión de “*high tables*” (53-101). Se utilizan *miradas cruzadas* como vehículo de conocimiento de lo que piensan los comensales.

2) **La escucha intencionada** o ‘*Eavesdropping*’:

a. En la visita al museo (221-240) y almuerzo, donde coincide con Clare, su padre e hijo, utiliza la escucha intencionada para adentrarse en el personaje.

b. La usa el narrador para conocer mejor las relaciones de Cromer-Blake con sus amigos (244-250).

3) **La conjetura:**

a. En los interrogatorios de Dewar (215), el narrador llega a imaginar las respuestas para mostrarnos el carácter de Dewar y sus conocimientos..

b. Y la usa para aclarar hechos como ocurre en la discusión de los padres de Clare (273-281) donde especula sobre lo oído y visto en la lejanía antes del suicidio de la madre (267-282).

La novela se desarrolla casi en forma clásica, a pesar de las digresiones, con la presentación de un conflicto que es una situación de perturbación del narrador-protagonista, el subsiguiente desarrollo e introducción de los personajes que intervienen en su estancia en Oxford y el final en el que Clare da a conocer el secreto de familia y la imposibilidad de continuar su relación con el ‘caballero español’ porque ha aprendido a apostar bien. Se cierra la perturbación, con el narrador-protagonista ya instalado en Madrid. El hilo ha sido la necesidad de conocimiento por parte del narrador, para poder funcionar en la sociedad oxoniense, causa de su perturbación. Por esa necesidad recurre a varios procedimientos que le facilitarán estar en control de cuanto le rodea.

La mirada es una de las formas más valiosas usadas por el narrador para descubrirnos la doble realidad de una sociedad cerrada de *dons* oxonienses en la que se encierra un juego de identidades. El narrador presenta a quienes hacen el juego de relaciones y a quienes son el objeto. Cuando se usa la mirada insular el personaje actúa en control de su situación y cuando no la usa descubre la verdad.

La realidad está formada por los sujetos que la observan y actúan sobre ella. Por eso la mirada implica una realidad observable sobre la que actúa la imaginación del narrador. Su función es omnisciente. Gonzalo Navajas lo cita con Antonio Muñoz Molina como ejemplo de narrador en control de conocimientos fuera de lo posible(40).

La situación más ilustrativa se da en las comidas de *high tables* donde se quiere desenmascarar por la mirada las caretas sociales de los comensales y las relaciones personales que existen entre ellos, incluyendo el deseo y el poder.

Lord Rymer , *el warden* o director (A quien se le considera diestro en intrigas) hace cumplir el protocolo en estas reuniones obligatorias donde el profesorado y alumnado se turnan en seguir las reglas sociales en comidas semanales asignadas. Entre los comensales tendremos al narrador, profesor por dos años en Oxford, al matrimonio Bayes, al médico de origen indio Dayanand, a Cromer-Blake amigo de Clare Bayes y protector del narrador, a Toby Rylands (La autoridad literaria) y a Kavanagh, el jefe del departamento de ‘el caballero español’ como se le llama.

Este narrador omnisciente tiene como misión interpretar las miradas de los comensales en una cena, para descubrir la verdad de sus relaciones. La llamará insular, continental o de otro estilo, y la definición nos va a dar la posición que toma cada uno. El narrador nos dice que el inglés no habla directamente, sería un horror, sino que mantiene una mirada velada. Cuando se quita la careta: "... el resultado es escandaloso" (61). El insular no es abierto como el continental. Lo que ocurre es que en los momentos de la comida, según el asunto o interés, se puede usar una mirada u otra.

El narrador quiere saber donde pisa y con quien realmente trata porque se mueve en un medio ajeno que le produce desasosiego ya que su identidad entra en cuestión. A él se le ha asignado un comensal de económicas, Halliwell, con el que tiene que conversar, según el protocolo, y alternar cada siete minutos con el del otro lado, por cinco. Esto resulta en una escena de gran humor en la que el *warden* y comensales pierden su pulso; el narrador, imposibilitado de atender a todo, ve como su comida desaparece sin haberla probado.

Las miradas de poder se centran en Lord Rymer quien con el mazo (Cetro) en la mano decide lo que se debe hacer en la mesa y cuando se debe cambiar de plato. Pero el mazo también mide las emociones de Rymer, quien pierde el control de sus golpes cuando observa el escote de Clare; está completamente borracho. Es un hombre políticamente fuerte, al que nadie le sostiene la mirada y al que todos le devuelven la suya, neutra e insular. El narrador encuentra a Edward Bayes neutral y a Dayanand, peligroso. Más tarde descubre el significado de la interacción de miradas, cuando el narrador sube al apartamento de Cromer-Blake y éste le aclara el intercambio que tuvo con Dayanand.

Cromer-Blake le explica que Dayanand lo quiere controlar es sus actividades sexuales, lo que implica una supuesta relación entre ambos, aunque nunca se diga abiertamente. Así pasamos a la mirada sexual de Rymer hacia Clare con una lascivia que se disuelve al perder el control de sus actos con los mazazos y la borrachera. Nadie se atreve a cuestionarlo e incluso Cromer-Blake explica esta debilidad de Lord Rymer en años pasados. Y afirma que: "Una vez, durante los postres se empeñó en construir con gajos de mandarina un collar sobre el pecho de la mujer del *dean* de York (87)".

El narrador busca información. Nos ha dicho al principio de la novela que en Oxford se valúan la información y el dinero: "Lo único que interesa en la ciudad de Oxford es el dinero, seguido a cierta distancia por la información, que siempre puede ser un medio de obtener dinero" (40). Se puede decir que siendo extranjero, persona sin pasado, anónima, tener información le puede avanzar mucho. Y aunque lo que busca es conocer la relación de los esposos Bayer, para saber si tiene una oportunidad con la mujer, lo que sí se le brinda es conocer de boca de Cromer-Blake, su protector, el significado del cruce de miradas entre Dayanand y él.

Por las miradas mide las diversas posiciones de los comensales. La de Clare se encuentra con la del narrador y en un juego de movimientos, de quien mira a quien, halla la reciprocidad de Clare. Logra verla en un momento de su niñez, fuera del acoso presente, inocente y sola. La mirada de Clare no es insular debido al tiempo que pasó en Delhi y El Cairo. Esto le facilita a Clare poder comprender las diferentes posiciones de los comensales.

La reciprocidad entre el narrador y Clare, es el punto que nos interesa, ya que va a ser el terreno que le facilite poder pisar en firme mientras está en Oxford. Por esta mirada alcanza un conocimiento extra-sensorial sobre su vida en el extranjero y cree que ella también lo ve a él en su momento de inocencia. Esto parece establecer la conexión con un ser humano que puede ver su historia, cómo era, antes de llegar a Inglaterra. Le reconoce una existencia previa en su momento de perturbación, aunque no sea mas que temporalmente. Así lo atestigua Ruth Christi (20). El narrador no seguro de sí mismo y por añadidura, sintiéndose desplazado, necesita el reconocimiento de Clare para saberse aceptado, al menos mientras está en Oxford.

Un ejemplo de mirada introspectiva del pasado, es la que detecta cuando intuye a Clare (72) en Delhi junto al padre diplomático y el Aya, mirando hacia el puente de hierro que atraviesa el río Jumna. Puente de hierro donde algún enamorado se ha suicidado. Así anticipa lo que más tarde sabrá sobre su madre y al mismo tiempo el narrador hace un paralelo con su propia infancia, su vieja criada, sus hermanos, las calle Covarrubias, etc. Establece esa conexión de fondo de vidas que los une por la cual su estancia en Oxford va a ser más llevadera.

Durán nos dice que el narrador: "...hace de su mirada el modo de hallar una posición personal viable frente a unas figuras desconocidas con las que le es difícil identificarse" (41). Al mismo tiempo construye una realidad por encima de toda lógica; penetra en la conciencia de los personajes y nos proporciona tantos datos que lo hacen fiable.

Otro recurso es el '*eavesdrop*' que el narrador define como escucha intencionada o indiscreta (242). Recurso ya usado en la novela del siglo XIX. Era y es un arma para conseguir información tanto en Oxford como en Cambridge y la manera de saber algo para no quedarse marginado (243). Por primera vez lo practica

al llegar a la puerta de Cromer-Blake y oye los ruegos que éste le hace a alguien, para que se acueste con él. Sigue una sesión de fotografías para una agencia. Intuímos de que se trata.

El narrador había ido a verle para consultar sobre su situación con Clare, pero desiste ya que ve un paralelo entre lo escuchado y su propio caso y casi se avergüenza: los dos ruegan. David K. Herzberger discute la prosa de Marías para concluir que lo que hace es representar la realidad y la imaginación tanto por la mirada percibida como por la escucha indiscreta (37). El autor va a construir una pieza literaria y la supuesta autobiografía de la vida del autor en Oxford es parte del juego. Marías crea un estilo único en que nada se puede tocar y por el que conscientemente usa el dato personal convertido en hecho literario. Y así lo hace constar Manrique Sabogal en su artículo cuando cita la intención de Marías de explorar el campo autobiográfico con propósitos literarios (2).

El narrador usa el *'eavesdropping'* o escucha intencionada para lograr información, y estar en mayor control de su momento, como se da cuando Clare, su hijo y el padre visitan el museo Ashmolean, cerca de la Tayloriana. El narrador llega para ver los dibujos de ciudades de España en el siglo XVI hechos por Antonio de las Viñas y se tropieza sin darse cuenta con ellos a la salida. Reacciona y entra de nuevo para 'saber' que es lo que hacen los tres allí. El caballero español ha estado a dieta de Clare por la enfermedad de Eric. Para él, a tres semanas de terminar el período de Trinity, le resulta insoportable. Máxime que, como sabemos, ella le ha servido de conexión con su historia pasada.

Pero ocurre algo extraordinario que es reconocer por parte del narrador el anonimato de los contenidos privados de cada persona, cuando se reflejan en la otra. Los tres rostros son idénticos y se da cuenta que él ha estado amando al hijo y al padre a través de Clare. En la novela aparece la figura de Alan Marriot, de la organización *Machen*, quien le dice que las cosas buenas, neutras en sí, pareadas con otras pueden causar horror. El parecido le causa horror y su conocimiento o descubrimiento le hace pensar en su individualidad o la de ellos, difuminada por el parecido.

El caballero español halló en Clare comunidad dentro de su aislamiento, identidad. Pero ahora al ver la igualdad de rostros, reconoce su anonimato que cancela su individualidad. Le causa tal horror que vomita. Robert C. Spires considera la perturbación en el personaje de Marías y la califica de buena porque: "...perturbation in a system creates information..." (223) Es precisamente el móvil deseado para triunfar en la sociedad.

De ahí que cualquiera de las tres formas mencionadas va a llevarle a una expansión del conocimiento e información que el narrador está experimentando en su propia 'perturbación'. Concluye que ha asistido a una asociación que le resulta horrenda: ha besado a los tres.

En la persecución que les hace al museo, oye o inventa lo oído y sobre todo interpreta las alusiones que hace Clara a Marco Polo como refiriéndose a él__está en un sitio que no le pertenece y ni es 'italiano' ni tiene 'ojos' azules. Lo cierto es que el narrador quiere saber en que posición se encuentra respecto a Clare. El niño Eric ya no está enfermo y ella sabe que él se va pronto y que quiere hablarle. Continúa su pesquisa cuando se dirigen al restaurante, donde trata de escuchar el plan que llevan. Clare le pregunta al niño si su estancia en casa, fuera del colegio en Bristol, ha sido aburrida. De nuevo vuelve a interpretar la respuesta como dirigida a él y lo aburrido que estuvo sin ella.

La conjetura será otro recurso que le posibilite completar una información que no tiene y por el que facilitará al lector datos aparentemente creíbles. En la entrevista que Luis Castellanos le hace, comenta que en la novela reina la incertidumbre y no se sabe a ciencia cierta nada, indicando la importancia de: "...la conjetura, de la especulación y de la imaginación" (27). Máxime que cuando se cuenta en primera persona, el narrador no sabe todo y tiene que tirar de formas extra sensoriales o las facilita él mismo.

Toby Ryland fue espía de acción, no de oficina, y conversa con el narrador sobre la tendencia o propensión oxoniense al espionaje debido a su capacidad para obtener información. Toby se precia de haber sido espía de campo, contrario a Dewar, el jefe del departamento del narrador. Habla con desprecio de él y trata de minimizar su contribución al espionaje. Al narrador le interesa conocer sus pasos, tal vez para ejercitar cierto control sobre Dewar.

Dewar es políglota, muy útil al espionaje para hacer escuchas y traducciones, sobre todo en ruso. Se comenta la deserción de varios bailarines, uno en particular, al que el narrador, usando el condicional, le preguntaría en forma de acoso: "Así que has decidido largarte..." (215). Continúa con un interrogatorio inventado por el cual quiere justificarle el sobrenombre de 'destripador' 'matarife' y otros. Con sus conjeturas resuelve el problema de pretender saber más sobre el sujeto que le interesa: Dewar. Y no sólo inventa sus preguntas sino las respuestas en boca del interrogado. Esto lo justifica el narrador para decirnos que Dewar lleva una vida monótona y usa sus actividades de espionaje en las *high tables* para conseguir prestigio.

Continúa imaginando lo vital que es para Dewar ser llamado a Londres, tras salvar obstáculos de metro y muchedumbre y sigue (219) imaginando cuando lo encuentra en los pasillos, sala de profesores y clases maquinando nuevas confabulaciones al leer el periódico e imaginar que en algún ballet o equipo deportivo extranjero, especialmente entre los ajedrecistas que visitan Gran Bretaña, habrá un alma en pena que quiera desertar y él pueda intervenir. Lo califica de solitario, tal como él era y ya no es.

También usa la conjetura para completar las conversaciones entre los padres de Clare en el momento en que la madre le manifiesta al marido que va a tener un hijo y 'probablemente' no es de él. Clare lo recuerda a medias en el momento de contarle al narrador su secreto que él completará por su cuenta.

Y es el narrador de nuevo, quien después de escuchar a Clare, haga conjeturas sobre lo pasado y describa a la niña inglesa mirando hacia el puente (275), donde está la madre en compañía de Gawsworth. Lo describe insensible, sacando la petaca y bebiendo. La niña alerta al aya que su madre está con un hombre en el puente y el narrador sigue caracterizando a Terry Armstrong como un irresponsable que no quiere saber nada del hijo que la madre lleva en el vientre. El tren de Moradabad llega con retraso y el puente se tambalea, de tal manera, que el hombre se agarra a los hierros y la mujer se cae o la dejan caer al agua del río Jumna. Todo esto lo ha inventado, lo ha supuesto el narrador mientras Clare le cuenta la historia. Así lo ve también Margenot cuando dice: "...leemos...toda una historia visualizada por el narrador en la que se mezclan dos historias y dos vidas..." (103).

Llegamos a ese final en el que el secreto se revela, el narrador nos dice que vive en Madrid, que la perturbación acabó y...que no tiene más que contar. Hemos presenciado paralelos continuos, historias que se repiten, duplicidades de nombre para un mismo personaje, pero el paralelismo que nos importa más es el de la vida de los padres de Clare con la suya propia.

Parece ser que la hija se ha ido preparando para la vida y aunque sigue a la madre en cuanto a los amoríos, no lo hace del todo porque al contarle su secreto al narrador le dice que no va a permitir que un adulterio arruine su vida como le pasó a su madre. Clare, según Margenot, tiene una posición doble de ser la poseedora de la sabiduría y del secreto final (104).

En de *Todas las almas*, se sospecha que Terry Armstrong no atiende a la madre después de ser desahuciada de su casa por el esposo, la cual resulta ser víctima de él y del marido. En el episodio del puente del río Jumna, cuando llega el tren y la madre cae al río, existe duda de lo ocurrido: se cayó o se suicidó. Margenot va tan lejos como para decir que al narrador de *Todas las almas*, quien interpreta los hechos, lo que realmente parece interesarle es explorar ese otro 'yo' suyo: la realidad de los falsos héroes, ese amante demoníaco que según Jung encarna la personalidad oscura llamada *shadow* (102).

Hemos visto los tres recursos utilizados por Marías para poder adentrarse en el pensamiento del personaje, para encarnar ese narrador omnipotente que todo lo sabe, que puede explicar cosas que ocurrieron bien por la mirada, el *eavesdropping* o la conjetura.

Y el recurso del narrador va todavía mas lejos en *Tu rostro mañana / Fiebre y lanza*. Según Cora Requena Hidalgo, todos los integrantes de una organización del Servicio Secreto Británico: "... pueden predecir, con sólo mirar al rostro y oír las palabras de las personas, cuál será su actuación en el futuro (2)." Nos remitimos de nuevo a Requena (7) para insistir en que las referencias que aporta Marías hacen que se forme un tejido invisible que les procura a los narradores mantener un diálogo entre sí de novela a novela.

También Gonzalo Navajas estudió el poder absoluto de esa narración y utiliza las palabras de Marías para decir: "...la realidad está hecha por sus narradores, que articulan coherentemente un conjunto de datos inconexos que alcanzan articulación en el mismo acto de la narración (39). Y luego: "...la realidad se realiza en la mente del narrador por encima de los obstáculos lógicos que coartan la narración convencional" (40) Por eso cuanta información nos da por cualquier medio extra-sensorial la aceptamos al resultarnos fiable.

Creo que Javier Marías en *Todas las almas* presenta muchos temas y aspectos de la vida, siendo los polos de acción del individuo: su ego frente a la especie, a su universalidad. Robert C. Spires escribe que el narrador de *Todas las almas* recupera su identidad al sentir la reciprocidad de la mirada de Clare. (*Todas las almas*, 74). Ese sentido de comunidad lo explica Spires hablando del narrador y su basura como: "Can be interpreted as a trope signifying what happens when an ego is divorced from its link to community, perhaps a metaphor for the triviality of an individual's existence viewed within the spectrum of humanity as a whole" (225). Spires continúa desarrollando el tema cuando habla del encuentro con Marriott y su presentación de las coincidencias de Machen. Esas asociaciones que pueden cambiar el sentido de una existencia, según ya dijimos, cuando el narrador compara a Clare con padre e hijo.

El narrador incluye la fotografía y máscara mortuoria de Gawsworth (Terry Armstrong) en las páginas de la novela, así como los diferentes nombres que adoptó en vida para mostrarnos que la identidad puede ser muy difusa. Al punto que disuelve la personalidad por el parecido. Estos son los polos en los que el narrador se

mueve: "The protagonist wants to be unique and temporal as well as universal and eternal (228)", según Spires.

Se discute si es autobiografía o ficción. Marías lo defiende como ficción y Manuel Alberca indica que : "...la peculiaridad de *Todas las almas* no reside tanto en el contenido autobiográfico como en su estatuto narrativo ambiguo" (136) Y continúa diciendo que al mismo tiempo que autoriza su lectura como novela la desautoriza.

Al leer las diversas críticas, observamos recepciones diversas y eso es lo que el escritor persigue. Jesús Ferrer Solá indica que en el zigzagueante vaivén narrativo se ha desarrollado la tesis: "...que no es otra que la incapacidad humana para la fijación del tiempo en un espacio determinado (38)."

Elide Pitarello, en su exclusiva crítica de la obra de Marías, analiza cuál es el hilo que une esta novela fragmentada llena de digresiones e incisos que interrumpen su linealidad y concluye que se unen en la imaginación supersticiosa del autor, especialmente en *Corazón tan blanco*. En *Todas las almas*, el narrador-protagonista ha vivido dos años en el exilio y cuenta biografías llenas de huecos unidas por su imaginación supersticiosa que las asocia. "Esta generalizada alegoría de la caída termina cuando el narrador español regresa al lugar de origen y recupera la conciencia de su devenir" (24). En el Madrid, añorado por él, descubre que hay otro exilio más perturbador: "el de la edad adulta (24)."

La perturbación, el deseo de saber para sobrevivir, ha hecho que el narrador-protagonista se supere y aprenda de esa estancia en Oxford. Ya en Madrid, no hay mayor interés para seguir contando.

De su estilo manifiesta Pedro Chía que es muy suyo e intransferible: "Javier Marías posee lo que se llama estilo propio, y ello por la sencilla razón de que se lo trabaja" (72). Y aunque sea indemostrable ahí queda. Su manera especial, su narrativa única se patentiza en ésta y las siguientes novelas a base de: digresiones, incisos, ausencia de linealidad, esmero en el lenguaje, la presencia de la traducción y su inclinación a incluir en su obra la literatura de Inglaterra, el uso de varios idiomas, el juego entre ficción y realidad, sus lecturas de persona culta, sobre todo, por la descripción esmerada de los personajes a los que se sigue casi visualmente.

Será el mismo autor quien nos lleve de la mano para entender su estilo. Nunca sabe cómo o dónde va a terminar una novela. Las construye sobre la marcha. Nos dice que los críticos tal vez esperen que todo en la narrativa sea útil y al punto, a lo que él contesta: "Barthes habló de *l'effet du réel* para denominar justamente aquellas cosas, detalles o episodios que se dan u ocurren porque sí, tanto en la vida como en las novelas, sin que tengan más significado o relación con una historia que la que el autor o lector quiera hallarle con sus facultades asociativas (*El hombre que parecía no querer nada*,451).

Después de la presente novela, vienen *Corazón tan Blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*, y las tres novelas tituladas *Tu rostro mañana*; obras que indican una trayectoria madura en la narrativa de Javier Marías.

OBRAS CITADAS

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca nueva. Madrid, 2007

Castellanos, Luis. "La magia de lo que pudo ser". *Quimera*, 87(24-31)

Chía, Pedro. "Una cuestión personal". *Quimera* 92, 1989(72)

Christie, Ruth. *The scripted Self: Textual Identities in Conytemporary Spanish Narrative*. Eds. Ruth Christie, Judith Drinkwater and John Macklin.

"Nostalgia for a prescribed identity in *Todas las almas* by Javier Martias.

Warminster, Wilts: Aris and Phillips, 1995

Duran, Manuel. "Javier Marías un novelista para nuestro tiempo". <http://www.lehman.cunmy.edu/ciberletras/v12/duran.html>

Ferrer Solá Jesús. "Historia de una perturbación". *El Ciervo*, enero, 1990

Manrique Saboyal, Winston. "El Yo asalta la literatura". <http://www.elpais.com/>, artículo 13/9/2008

Marías, Javier. *Todas las almas*. Madrid: *Punto de lectura*, 2000

— *Tu rostro mañana 1 Fiebre y lanza*. Barcelona: Random House

Mondadori, 2008

Marías, Javier y Elide Pitarello. *El hombre que parecía no querer nada*. Madrid: Espasa, 1996

Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "Javier Marías el pensamiento incesante". *Vuelta*. V18. Número 216(60:63)

Navajas, Gonzalo. "Javier Marías: El saber absoluto de la narración". *El pensamiento Literario de Javier Marías*. New York: Rodopi, 2001

Navarro Gil, Sandra. "La literatura según Javier Marías".

Requena Hidalgo, Cora. "El narrador en las novelas de Javier Marías". *Espéculo* n° 24 julio-octubre 2003 <http://www.ucm.es/infor/especulo/numero24/jmarias.html>

Spires, Robert, C. *Post-Totalitarian Spanish Fiction*. Columbia. Missouri Press: University of Missouri Press, 1996

© *Maria Sergia Steen 2009*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/mariasox.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

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

