«Para no ver más muerte»
Homenaje a Javier Marías

Édition de Emmanuel Le Vagueresse & Catherine Orsini-Saillet

Hispanística XX

Éditions Orbis Tertius

«Para no ver más muerte»
Homenaje a Javier Marías

«Para no ver más muerte»
Homenaje a Javier Marías

Emmanuel Le Vagueresse & Catherine Orsini-Saillet (ed.)

Éditions Orbis Tertius

«Para no ver más muerte». Homenaje a Javier Marías
Hispanística XX, num. XL
Première édition : décembre 2023

Ouvrage publié avec le soutien de l'ILCEA4 de l'Université Grenoble Alpes,
le CIRLEP de l'Université Reims Champagne-Ardenne,
le Centre Interlangues TIL de l'Université de Bourgogne.

Image de couverture :
© *Selbstbildnis im Konvexspiegel*, Parmigianino,
c. 1524, Kunsthistorisches Museum

© Les auteurs, 2023
© Éditions Orbis Tertius, 2023

Tous droits réservés.
Toute utilisation ou reproduction,
en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN : 978-2-36783-337-8
ISSN : 0765-5681
info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.com

Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

Hispanística XX

La collection *Hispanística XX* propose, avec un rythme annuel, des travaux académiques de chercheurs portant sur le monde hispanique contemporain (XXe et XXIe siècles). Chaque numéro thématique réunit et croise des études, en variant les perspectives, qui proposent un éclairage sur toutes les grandes problématiques qui traversent les aires hispanophones. Ainsi accueille-t-elle des travaux signés par des historiens, des spécialistes de littérature, cinéma, arts de la scène, arts visuels mais aussi de formes artistiques hybrides ou intermédiales... Elle est le résultat des travaux de l'association Hispanística XX, réseau d'hispanistes créé à Dijon en 1983, sous l'impulsion de la Professeure Éliane Lavaud.

Hispanística XX

Direction

Bénédicte Brémard (Université de Bourgogne)

Conseil scientifique

Marta Álvarez (Université de Franche-Comté)
Diane Bracco (Université de Limoges)
Bénédicte Brémard (Université de Bourgogne)
David Crémaux-Bouche (Université Grenoble Alpes)
Amélie Florenchie (Université Bordeaux Montaigne)
Hélène Fretel (Université de Bourgogne)
Laurence Garino-Abel (Université Grenoble Alpes)
Émilie Guyard (Université de Pau et des Pays de l'Adour)
Françoise Heitz (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Cécile Iglesias (Université de Bourgogne)
Emmanuel Le Vagueresse (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Laureano Montero (Université de Bourgogne)
Catherine Orsini-Saillet (Université Grenoble Alpes)
Alexandra Palau (Université de Bourgogne)
Myriam Roche (Université Savoie Mont-Blanc)
Judite Rodrigues (Université de Bourgogne)
Allison Taillot (Université Paris Nanterre)

Membres historiques

Ángel Abuín González (Université de Saint-Jacques de Compostelle)
Jean-Paul Aubert (Université de Nice Sophia Antipolis)
Manuel Aznar Soler (Université Autonome de Barcelone)
Carmen Becerra (Université de Vigo)
Túa Blesa (Université de Saragosse)
Jean-Pierre Castellani (Université de Tours)
Maria Teresa Cattaneo (Université de Milan)
Dru Dougherty (Université de Berkeley, Californie)
Wilfried Floeck (Université de Giessen)
Antonio Gil González (Université de Saint-Jacques de Compostelle)
Marie-Madeleine Gladieu (Université de Reims Champagne-Ardenne)
José Manuel González Herrán (Université de Saint Jacques de Compostelle)
Françoise Heitz (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Luis Hueso (Université de Saint-Jacques de Compostelle)
Luis Iglesias Feijoo (Université de Saint-Jacques de Compostelle)
Aline Janquart-Thibault (Université de Bourgogne)
Anne-Marie Jolivet (École Polytechnique, Paris)
Emmanuel Larraz (Université de Bourgogne)
Éliane Lavaud-Fage (Université de Bourgogne)
Jean-Marie Lavaud (Université de Bourgogne)
Xosé Nogueira (Université de Saint-Jacques de Compostelle)
Dorita Nouhaud (Université de Bourgogne)
Stephen G. H. Roberts (Université de Nottingham)
Serge Salaün (Université Sorbonne Nouvelle)
Jean-Claude Seguin (Université Lyon 2)
Jean Tena (Université Paul Valéry Montpellier)
Eliseo Trenc (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Georges Tyras (Université Grenoble Alpes)
Alet Valero (Université de Toulouse Jean Jaurès)
Francisca Vilches de Frutos (CSIC)
Darío Villanueva (Université de Saint-Jacques de Compostelle)
Jean-Claude Villegas (Université de Bourgogne)
Marie-Claire Zimmermann (Sorbonne-Université)

Hispanística XX

Revue spécialisée dans l'étude des cultures hispaniques
des XX-XXIe siècles

Langues admises : français et espagnol

Administration
Pour toute correspondance, s'adresser à :

Hispanística XX
ufr de langues et communication
4 boulevard Gabriel
21000 Dijon

Tél : 03.80.39.56.92
Fax : 03.80.39.55.54

myriam.segura@u-bourgogne.fr
http://til.u-bourgogne.fr/

Índice

A modo de introducción
Emmanuel Le Vagueresse, Catherine Orsini-Saillet 13

Los novelistas no son de fiar
Alexis Grohmann 21

De imágenes, objetos y voces:
Negra espalda del tiempo (1998) de Javier Marías
Antonio Candeloro 41

Retrato polifónico de John Gawsworth:
entre intermedialidad y temporalidad
en *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*
de Javier Marías
Corinne Cristini 81

«Sombra» de Javier Marías:
pinturas tóxicas en el cap. vi de *Tu rostro mañana*
Elide Pittarello 109

Del personaje recurrente al personaje-espejo
Murielle Borel 135

Una lectura transtextual
de *Berta Isla* y *Tomás Nevinson*
Javier Sánchez Zapatero 163

Interminables encrucijadas:
el dilema ético en *Tomás Nevinson*
Isabel Cuñado 183

La escritura oblicua de Javier Marías:
«Figuras inacabadas» (1992)
Christine Pérès 207

«Tal y como yo la recuerdo».
Recuerdo y traducción en la poética de Javier Marías
Valentine Piéplu 227

Coda
Emmanuel Le Vagueresse 251

Autores 259

Resúmenes 267

A modo de introducción

Tras el fallecimiento de Javier Marías, el 11 de septiembre de 2022, en vísperas de su septuagésimo primer cumpleaños, la asociación Hispanística xx, que reúne a estudiosos del mundo hispánico contemporáneo, consideró que el número 40 de su colección debía rendir homenaje a esta figura mayor de las letras españolas. Grandes especialistas de su obra aceptaron colaborar en esta impresionante empresa y gracias a ellos nos es grato presentar un volumen que completa una ya imponente bibliografía sobre la obra de este escritor singular.

Autor precoz, con una primera novela publicada a los veinte años (*Los dominios del lobo*, 1971), Javier Marías dedicó su vida entera a la escritura, fuera como novelista, cuentista, ensayista, traductor (con nada menos que el arduo *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, 1978) o columnista. Aunque se le pudo considerar como el menos español o el más cosmopolita de los autores peninsulares, la Real Academia lo acogió como miembro suyo tras la elección del 29 de junio de 2006 y la toma de posesión del sillón R en 2008. Sin embargo, no le disgustaba ser el *enfant terrible* de las letras de su país y despertar polémicas, como lo recuerda Emmanuel Le Vagueresse en la coda que cierra este volumen. Nueve estudios inéditos firmados por grandes expertos —desde España, por supuesto, pero también Francia, Italia, el Reino Unido o Estados Unidos— además de una coda se reúnen aquí para dar cuenta de la variedad, la coherencia y la riqueza de una obra inagotable.

Las contribuciones versan sobre unas de las piezas que son verdaderas piedras angulares de la obra de Javier Marías (*Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo*, *Tu rostro mañana*) y se dedica especial

interés a sus dos últimas novelas, el díptico constituido por *Berta Isla* y *Tomás Nevinson*. También se pone al descubierto una serie de vías o pasadizos que conducen a otras novelas del mismo autor —*Corazón tan blanco*, *Los enamoramientos*, *Así empieza lo malo* entre otras— o entroncan con otros autores como Cervantes o Shakespeare (tan presente que nos inspiró el título de este homenaje), W. G. Sebald, Benet o la literatura de espías... De esta manera emergen rasgos que singularizan la novelística de Javier Marías: la digresión, la hibridez, la compleja configuración del tiempo, el papel de la memoria y de las imágenes, la intermedialidad, la inter o intratextualidad, con el papel relevante de los personajes recurrentes. El volumen se concluye con dos contribuciones originales: un artículo que pone la lupa sobre la escritura de un cuento, «Figuras inacabadas», y una reflexión sobre la traducción tal como la concebía Marías.

Para iniciar el recorrido, Alexis Grohmann anuncia que «Los novelistas no son de fiar» y reflexiona sobre la «falsa novela», inconclusa y digresiva, *Negra espalda del tiempo*. Utilizando como ejemplo este relato, analiza cómo Javier Marías lleva a cabo un complejo proceso creativo, una reconfiguración mental que entraña una reconfiguración del género de la novela. La originalidad de la contribución de este especialista de la «literatura errabunda» estriba en establecer una posible relación entre literatura y neurociencia, al postular una analogía entre la configuración creativa y el funcionamiento del cerebro. Ve en la creación de ese revés del tiempo, por el que acaso transite todo, una «potente e irresistible forma de posteridad». Antonio Candeloro también centra su estudio en *Negra espalda del tiempo*, partiendo del concepto de San Agustín de la «memoria» en cuanto «depósito infinito» de las «imágenes de las cosas». Con «De imágenes, objetos y voces: *Negra espalda del tiempo* (1998) de Javier Marías» destaca cómo en esta «falsa novela» híbrida el autor-narrador-protagonista da voz a los objetos que guardan la memoria del pasado y cómo se va hilando la trama con fotografías, recortes de periódicos, retratos, libros… De esta manera, nuestro colega analiza el diálogo que se entabla entre las imágenes y el paso del tiempo o el funcionamiento de la memoria, prolongando sus reflexiones sobre el «enigma temporal» de Javier Marías, del que es un eminente experto. Esta contribución destaca la relevancia de una lectura de corte intermedial que está en el centro de los dos estudios siguientes.

En el suyo, «Retrato polifónico de John Gawsworth: entre *intermedialidad* y temporalidad en *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías», Corinne Cristini reúne dos aspectos fundamentales ya referidos: el tiempo y el diálogo intermedial, especialmente a través de la fotografía. A partir de la figura de Terence Ian Fytton Armstrong, autor británico más conocido bajo el pseudónimo de John Gawsworth (1912-1970), cuestiona ella el papel de la fotografía en la construcción del retrato caleidoscópico de Gawsworth y como plasmación visual de la consciencia obsesiva del tiempo del autor. Acaba planteando la relación especular entre el autor-narrador y la figura de este escritor lo que implica un juego, frecuente bajo la pluma de Javier Marías, entre lo ficcional y lo referencial. La intermedialidad vuelve a aparecer y constituye el meollo del artículo de Elide Pittarello, quien firma «"Sombra" de Javier Marías: pinturas tóxicas en el cap. VI de *Tu rostro mañana*». Nuestra colega italiana parte del análisis de la sobrecubierta de la edición definitiva de la trilogía *Tu rostro mañana* (2009), con un conserje cuya enorme gorra roja oculta el rasgo crucial de la mirada, antes de abordar cómo el protagonista acelera su inclinación hacia la violencia, contemplando dos retratos de Parmigianino y uno de Hans Baldung Grien en el capítulo VI, titulado, simbólicamente, «Sombra». En sintonía con los fundamentos antropológicos de los estudios visuales, nos revela cómo esas figuras pintadas avasallan al protagonista apesadumbrado, descubriéndole algo torvo que, al fin y al cabo, le concierne.

A través de todas estas primeras contribuciones, se nota, aunque a veces solo de refilón, una práctica que define toda la producción narrativa de Javier Marías: la presencia de personajes recurrentes. Murielle Borel se interesa por este rasgo y resalta algunas de sus manifestaciones para mostrar cómo se convierte en verdadera «seña de identidad de la praxis mariana» con una evolución ya indicada en el título de su trabajo: «Del personaje recurrente al personaje-espejo». Subraya esta especialista cómo pasamos de la reminiscencia a la recurrencia antes de llegar al «personaje-espejo» cuya presencia observa en el díptico formado por *Berta Isla* (2017) y *Tomás Nevinson* (2021). Gracias a un análisis de las modalidades especulares, revela cómo las novelas proponen una reflexión sobre la identidad y los vínculos que unen al protagonista (Tomás Nevinson) no solo con

seres de ficción sino también con su creador. De nuevo se profundiza en la relación entre personaje y autor empírico y se realza una de las grandes preocupaciones ontológicas de Javier Marías: el conocimiento (del otro y de uno mismo).

Javier Sánchez Zapatero estudia también estas dos últimas novelas con un enfoque bien distinto ya que propone «Una lectura transtextual de *Berta Isla* y *Tomás Nevinson*». Como lo anuncia este título, a partir de la teoría de la transtextualidad destaca vinculaciones architextuales, intertextuales e hipotextuales. Indaga en las relaciones que ambas novelas establecen entre sí, gracias (otra vez) al procedimiento de la recurrencia —de personajes, temáticas o escenas desde perspectivas diferentes— y analiza los nexos con otras obras literarias —del mismo autor o de la tradición universal, especialmente la narrativa de espionaje y anglosajona. Acaba definiendo la naturaleza profunda del binomio que forman *Berta Isla* y *Tomás Nevinson* como díptico no solo continuista sino sobre todo expansivo y transformador. Por su parte, Isabel Cuñado examina, en la última novela del autor, el dilema ético en torno al uso de la violencia, distinguiendo, como el sociólogo alemán Max Weber, la ética de la responsabilidad y la ética de la convicción. En este artículo, titulado «Interminables encrucijadas: el dilema ético en *Tomás Nevinson*», estudia cómo la elaborada disyuntiva moral en torno a las dos posiciones es la base de un complejo entramado especulativo desde el que se consideran las diversas circunstancias, justificaciones y efectos de la violencia. Para ello, muestra cómo el dilema entronca con las grandes preocupaciones epistemológicas en torno a la crisis referencial del lenguaje y la inestabilidad del conocimiento que han definido a esta narrativa durante décadas. Finalmente, propone que, más allá de las respuestas, el enfoque del relato estriba en el proceso de deliberación en sí, de modo que *Tomás Nevinson* nos invita a seguir reflexionando sobre cuestiones filosóficas y sociales cruciales en la obra de Marías.

Los dos artículos siguientes abordan otros dos aspectos de la obra de Javier Marías. Christine Pérès recuerda que también ha sido Javier Marías un gran cuentista gracias a su análisis de un relato brevísimo sacado de *Cuando fui mortal*. Su artículo, titulado «La escritura oblicua de Javier Marías: "Figuras inacabadas" (1992)», destaca el uso de la ironía como modalidad de escritura oblicua. Analiza una estructura que se caracteriza por su dualidad y un final abierto, así como la

función metapictórica del cuadro de Goya. Como en tantos otros casos, aparece una relación de tipo intertextual que une el texto de este cuento con la novela *Corazón tan blanco* del mismo año 1992. El estudio presenta «Figuras inacabadas» como un «modelo de concisión elíptica» pero acaba siendo asimismo concentración de rasgos analizados en otras contribuciones, especialmente el diálogo del texto con la pintura, las relaciones intratextuales o la fuerza de una poética de lo inacabado destinada a desorientar al lector.

Por último, recordemos que Javier Marías fue traductor y que la traducción ocupa cierto espacio en su obra (narrativa, traducciones o ensayos). «"Tal y como yo la recuerdo". Recuerdo y traducción en la poética de Javier Marías»: tal es el título que abre las reflexiones de Valentine Piéplu, quien explora la relación entre recuerdo y traducción en el pensamiento del autor. Precisa cómo Javier Marías concebía la traducción, especialmente, como pérdida (de lo original) y re-creación, siendo el traductor un lector que traduce el recuerdo de una experiencia de lectura. De esta forma se muestra cómo finalmente la traducción se convierte en una forma de discurso recordado, referido, representado. Este estudio, concebido a partir de los fundamentos del pensamiento de Javier Marías, permite crear puentes entre la traductología y los más recientes trabajos sobre las modalidades de la re-enunciación.

Para terminar, hemos decidido cerrar este homenaje con un texto, presentado a modo de coda, que traza un retrato personal del autor a través de las (in)felices experiencias de uno de los autores científicos de este libro.

Queremos agradecer a todos los autores su generosa colaboración. La diversidad de las propuestas y la variedad de los enfoques hacen la riqueza del conjunto como digno homenaje a quien merece que su obra siga refulgiendo.

Emmanuel Le Vagueresse,
Université de Reims Champagne-Ardenne (EA4299–CIRLEP)

Catherine Orsini-Saillet,
Université Grenoble Alpes (ILCEA4-CERHIS)

Los novelistas no son de fiar

Alexis Grohmann
University of Edinburgh

Cuando en 2002 se publicó el primer volumen de *Tu rostro mañana*: *1. Fiebre y lanza*, el presente estudioso quiso creer crédula o ingenuamente (antes de haberlo leído, eso sí) que se trataba del segundo volumen de *Negra espalda del tiempo*. Como se recordará, la «falsa novela» de 1998 terminaba de este modo: «Queda por contar todavía tanto reciente y lo venidero, y yo necesito tiempo. Pero sé que cuando quiera que sea y aunque no conozca eso venidero, seguiré contándolo como hasta ahora, sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni buscar coherencia […][1]». Estas líneas iniciales del penúltimo párrafo de la novela parecían encerrar, por lo menos a mi modo de ver, la promesa de una continuación, algo que el propio autor confirmó en la presentación de la novela y en una columna en la que habla de *Negra espalda* como «el primero de dos volúmenes[2]».

Como se sabe, nunca hubo un segundo volumen de *Negra espalda del tiempo* y esta obra queda por tanto inconclusa, como en cierta medida le convenía dada su forma errabunda y de acuerdo con la

1 Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Madrid: Alfaguara, 1998, p. 403.

2 Javier Marías, «Un poco de vértigo», en *Seré amado cuando falte*, Madrid: Alfaguara, 1999, pp. 225-227; «Es un material vivo sobre el que posiblemente seguiré escribiendo», en Miguel Ángel Villena, «Javier Marías publica *Negra espalda del tiempo*, una obra de recuerdos personales», *El País*, 5 de mayo de 1998, p. 38.

descripción de la misma que el narrador Javier Marías lleva a cabo al principio:

> A diferencia de lo que sucede en las verdaderas novelas de ficción, los elementos de este relato que empiezo ahora son del todo azarosos y caprichosos, meramente episódicos y acumulativos —impertinentes todos según la parvularia fórmula crítica, o ninguno necesitaría al otro—, porque en el fondo no los guía ningún autor aunque sea yo quien los cuente, no responden a ningún plan ni se rigen por ninguna brújula, la mayoría vienen de fuera y les falta intencionalidad; así, no tienen por qué formar un sentido ni constituyen un argumento o trama ni obedecen a una oculta armonía ni debe extraerse de ellos no ya una lección —tampoco de las verdaderas novelas se debería querer tal cosa, y sobre todo no deberían quererlo ellas—, sino ni siquiera una historia con su principio y su espera y su silencio final. No creo que esto sea una historia, aunque puede que me equivoque, al no conocer su fin. El principio de este relato, eso lo sé, está fuera de él, en la novela que escribí hace tiempo, o aun antes de eso y entonces es más difuso […] Su final quedará también fuera, y seguramente coincidirá con el mío, dentro de algunos años, o así lo espero[3].

Las últimas palabras, leídas ahora en 2023, resultan lamentablemente proféticas, dado el fallecimiento del autor-narrador de *Negra espalda* en septiembre de 2022. Pero lo que añade a continuación también se puede leer como un presagio, aunque distinto: «O puede que me sobreviva ese fin como nos sobrevive casi todo lo que emitimos o nos acompaña o causamos, duramos menos que nuestras intenciones[4]». Quién sabe si no queda todavía mucho por contar, aparte de lo reciente de 1998 o lo venidero y si algún día no se dispone a contarlo alguien distinto.

Pero de lo que no cabe ninguna duda es de que Javier Marías es un autor que, como me permití apuntar en *Literatura y errabundia*, se ha desviado siempre más o menos de unas convenciones genéricas

3 Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 12.

4 *Ibid.*

de la novela de las que ha sido consciente, porque ha tenido muy presente que la novela es «un género híbrido, bastardo, de escaso linaje, demasiado indefinido y amplio y 'moderno'[5]» y «que las más notables y perdurables obras dadas a la historia por ese género poco definible y mal definido siempre, son obras que se han apartado sin vacilaciones de la convención y ortodoxia a que se lo ha querido ceñir a menudo, para así acotarlo, restringirlo, empequeñecerlo y trivializarlo», como afirmaba en el «Epílogo de 1999» a su primera novela, *Los dominios del lobo*, obra a la que ya la distingue una muy considerable libertad narrativa, tan característica del autor[6].

Y lo que quisiera apuntar en el presente texto es que *Negra espalda* sigue siendo a mi modo de ver su obra más libre, más impertinente y escrita con la mayor desenvoltura de todas sus novelas anteriores y posteriores, y en cierta manera debido a ello, debido a esa aparente imperfección formal por así decir, es quizás su obra más perfecta. La episódica y azarosa «falsa novela» *Negra espalda del tiempo* (se recordará que así fue presentada por el propio autor en su momento ante la prensa), sin finalidad ni trama ni historia, con un narrador que parece coincidir con la figura del autor, esa heterodoxa mezcla de escritura autobiográfica, biográfica y ficcional inauguró un tipo de novela que hoy día es normal, tanto en España como en Europa. Esta obra de Javier Marías, «un lúcido y arriesgado esfuerzo por parte del autor de huir de la complacencia y de buscar nuevas direcciones a su narrativa», según Juan Antonio Masoliver Ródenas[7], inaugura o anuncia de hecho toda una entonces nueva vena en la prosa narrativa

---

5 Javier Marías, *Literatura y fantasma. Edición ampliada*, Madrid: Alfaguara, 2001, p. 271; Alexis Grohmann, *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*, Rodopi: Amsterdam/New York, 2011, p. 60.

6 Javier Marías, *Los dominios del lobo*, Madrid: Alfaguara, 1999, p. 333. Como bien se recordará, es una obra episódica, compuesta por once historias más o menos independientes, cada una con su propia trama y unidad espaciotemporal, relacionadas sólo parcial y no significativamente a través de algún que otro personaje que reaparece en más de una y mediante el territorio de unos EE.UU. ficticios de la primera mitad del siglo XX de inspiración principalmente cinematográfica.

7 Juan Antonio Masoliver Ródenas, *Voces contemporáneas*. Barcelona: Acantilado, 2004, p. 194.

española contemporánea, haciendo que la literatura adquiera por consiguiente un nuevo vigor y una dimensión más amplia y rica que hacen que, en plena tercera década del nuevo milenio, la narrativa española, y no solamente la cultivada por los escritores nacidos en los años 50, 60 o 70, sino también la de escritores jóvenes, no sólo sea floreciente e interesante, sino que por lo menos una parte de esa prosa narrativa se relacione de manera bastante natural y simultánea con toda una corriente literaria que fue abriéndose territorio en Europa a partir de la última década del siglo pasado, compuesta por narraciones digresivas de género *anfíbolo* (ambiguo)[8].

---

8 *Negra espalda del tiempo* se publicó en 1998. Y desde entonces no han dejado de aparecer obras que tienen numerosas afinidades con la de Marías y que en gran medida han ido conformando un subgénero de novela nuevo o novedoso. Vaya por delante que soy consciente de que en el siglo XX se han publicado con anterioridad a *Negra espalda* obras que algo tienen en común con esta obra y posteriores (con décadas de anterioridad, en muchos casos). Por ceñirnos a la literatura española y sin remontarnos al *Quijote*, a *Niebla* de Miguel de Unamuno o a los experimentos de Ramón Gómez de la Serna o Ramón María del Valle-Inclán, se pueden mencionar por ejemplo *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986) de Félix de Azúa o *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo (novela que, además, luego entraría en diálogo con las memorias del mismo escritor, en particular el primer tomo, *Coto vedado* [1985]). En literatura hispanoamericana cabría mencionar *Abaddón el exterminador* (1974) de Ernesto Sábato, u obras de Juan José Saer, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa —*Historia de Mayta* (1984), *El hablador* (1987)— y, sobre todo, Borges, e incluso antes del *boom* hay *raros*, como los llama Ángel Rama, afines a los «errabundos» que señalo. Pero se me antoja que es a partir de *Negra espalda* cuando se dispara de forma cuantitativa la publicación de este tipo de obra que tiene muchas afinidades con aquélla, quizás más que con cualquier otra obra anterior, que yo pueda ver; y esta presencia cuantitativa es la que permite hablar de un cambio de paradigma en la novela a partir de 1998 (otro 98) y la ampliación del género de la novela para abarcar el ámbito de la no ficción, además de una concomitante errabundia. Estoy pensando en obras como: *Soldados de Salamina* (2001), *La velocidad de la luz* (2005) y *Anatomía de un instante* (2009), *El impostor* (2014) y *El monarca de las sombras* (2017) de Javier Cercas, *Las esquinas del aire* (2000) de Juan Manuel de Prada, *Cosas que ya no existen* (2000) de Cristina Fernández Cubas, *La loca de la casa* (2003), *La ridícula idea de no volver a verte* (2013) y *El peligro de estar cuerda* (2022) de Rosa Montero, *Sefarad* (2001), *Ventanas de Manhattan* (2004) o *Como la sombra que se va* (2014) de Antonio Muñoz Molina, *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *París no se*

Todo el material heterogéneo, todos los elementos dispares, incluyendo las ilustraciones, las fotografías, las reproducciones de cuadros, los recortes de periódico, mapas, *ex libris*, solapas, retratos, dedicatorias, etcétera, todas las porciones de géneros dispares que componen *Negra espalda del tiempo* forman un todo indivisible en su mutua interrelación, indivisibilidad fruto de la invención o imaginación a la que somete la realidad (empírica) el escritor. Y, significativamente, como ya apunté en su día en *Literatura y errabundia* (y me disculpo por la inmodestia de irme citando a mí mismo, pero lo hago en honor a la verdad, es decir, para dejar patente que ciertas cosas ya las he dicho y tratado —en mucho más detalle que aquí— con anterioridad), es precisamente ese arabesco de material heterogéneo lo que

---

acaba nunca (2003), *Doctor Pasavento* (2005) o *Dietario voluble* (2008) de Enrique Vila-Matas, *Finalmusik* (2007) de Justo Navarro, *El abrecartas* (2007) de Vicente Molina Foix, *El mundo* (2008) de Juan José Millás, *Cielo nocturno* (2008) de Soledad Puértolas, *Tiempo de vida* (2010) de Marcos Giralt Torrente, *Ordesa* (2018) de Manuel Vilas, *El dolor de los demás* (2018) de Miguel Ángel Hernández o *A corazón abierto* (2020) de Elvira Lindo, entre otras. Aunque habría que matizar que hay importantes diferencias entre ellas, tales como las variaciones en el registro autorial y los nombres de los narradores, prácticamente todas estas narraciones se caracterizan en parte —pero sólo en parte en algunos casos— por ser amalgamas de dos o más géneros de escritura: escritura autobiográfica o *pseudo*autobiográfica y biográfica, crónica, reportaje, ensayo, diario, epistolario, relato de duelo, relato de viaje, cuento o ficción. Y como se ha ido diciendo de modo más sencillo (y simplista): son obras en las que se mezcla la ficción y la realidad. Dejando de lado por ahora el hecho de que, como se sabe, *sensu stricto*, es imposible incorporar *la realidad* en la escritura, lo que se quiere decir es que estas obras combinan la ficción con relatos que pretenden contar, representar, lo *real* o lo ocurrido en el mundo existente, la realidad empírica, o pretenden dar la impresión de hacerlo y producir un *efecto de verdad*. Son por lo tanto obras que, por un lado, en muchos casos aspiran a ser o se presentan como novelas, y por otro lado, si nos atenemos a lo que se dice en sus contraportadas por ejemplo, se ofrecen como narraciones atípicas o anómalas, fuera de lo común en el ámbito de la narrativa española de los últimos decenios, como obras (genéricamente) «híbridas» o «mestizas», que «pisotean las convenciones genéricas», libros no ficticios —«¿o tal vez sí?»—, «diarios literarios», «autoficciones», «crónicas personales», «tapices que se disparan en muchas direcciones», «testimonios directos», «literatura que se enfrenta a la realidad» o «relatos reales».

obliga al escritor, a su mente, a establecer nuevos vínculos en vez de trabajar con las conexiones obvias de las cosas conocidas de siempre y buscadas con el propósito de relacionarlas fácilmente, algo nada nuevo y poco productivo para la escritura según W. G. Sebald, autor cuyas novelas sumamente digresivas, todas posteriores a *Negra espalda del tiempo*, por cierto, tanto tienen en común con esta obra de Marías[9]. Y sobre esto me gustaría detenerme algo más, porque es algo que no se ha explorado todavía. Tiene que ver con la relación de la literatura con la neurociencia. Vayamos por partes.

Ya sabemos, porque nos lo explica la propia novela (véase arriba) y porque lo hemos estudiado a fondo, que el relato de *Negra espalda* se despliega sin el apoyo de la estructura de una trama o argumento; es una obra del todo digresiva y «divertida»; es un libro de incisos, como dice el propio autor-narrador, sólo que se avanza también con ellos[10]. O, en otras palabras también de la novela, «si un lector se preguntara qué diablos se le está contando o hacia dónde se encamina este texto, sólo cabría contestar, me temo, que se limita a recorrer su trayecto y se encamina hacia su final por tanto, lo mismo, por lo demás, que cuanto atraviesa o se da en el mundo[11]». La obra errabunda (como denominé este tipo de novela) refleja la vida en cierta medida, se puede argumentar que es una obra realista en este sentido (en otro estudio hablé de una especie de «wild realism» o realismo salvaje, desenfrenado o furioso[12]), más realista que las obras denominadas realistas, porque resiste imposiciones como trama, coherencia, orden o significado y se acerca más que cualquier otro tipo de obra a la forma que toma lo que se da en la vida en su azaroso, errante, incoherente y desordenado recorrido sin sentido último[13].

---

9 Lynne Sharon Schwartz (ed.), *The Emergence of Memory. Conversations with W. G. Sebald*, New York: Seven Stories Press, 2007, p. 95. Sebald y Marías se apreciaban mutuamente y establecieron amistad por correspondencia.

10 Alexis Grohmann, *Literatura y errabundia*, *op. cit.*, pp. 75-102.

11 *Ibid.*, p. 348.

12 Alexis Grohmann, «Wild Realism», en Richard Bradford (ed.), *Life Writing. Essays on Autobiography, Biography and Literature*, London: Palgrave Macmillan, 2010, pp. 155-173.

13 Alexis Grohmann, *Literatura y errabundia*, *op. cit.*, p. 78.

Como casi todos los narradores de Javier Marías, el de *Negra espalda* ve todo lo que se da en su mundo y en el mundo como unido. La negra espalda o el revés del tiempo compone un *continuum* interrelacionado que mediante la característica facultad asociativa exacerbada o hipertrofiada de su narrador y autor «para ver la relación entre todas las cosas, para no ver nada fuera del extenso tejido que es el mundo», tal como la describe Marías en otro contexto —que no es otra que la que desencadena la escritura errabunda—, lo abarca y asocia todo lo que se da en el mundo y el mundo es visto así como una gran cadena de ser[14].

No sería muy atrevido afirmar que la literatura eminentemente digresiva está más en sintonía con la complejidad de las cosas del mundo y la maraña de relaciones que las une. Porque una de sus características principales, fruto ante todo de los cuatro niveles principales de digresión, es que tiende a la *interconexión*. La naturalidad, espontaneidad y libertad aparentes de la errabundia favorecen los procesos de asociación de elementos, de tener presente el pasado y recordar a los muertos, de cruzar con amenidad las fronteras de los géneros o de inventar y descubrir mundos y tiempos existentes o pasados, inadvertidos, sepultados o hasta inexistentes, pero todos yacentes en cierto modo bajo nuestra realidad empírica, su negra espalda, y vistos en su interrelación con ella. Y, en última instancia, permiten vislumbrar la interconexión de todo, el hecho de que todo lo que se da tanto en el mundo de la obra (entre todo el cuantioso material heterogéneo con el que se trabaja y que se asocia) como, por implicación y extensión, fuera de ella, en el de la realidad empírica, está asociado de alguna u otra manera en la red de nexos, la malla de ramificaciones y estribaciones múltiples de la obra digresiva, vínculos todos que, si bien no se hacen efectivos en todos y cada uno de los casos, son por lo menos sugeridos por la forma digresiva y asociativa de la obra y se dan potencialmente *ad infinitum* —esto es lo que sugiere la forma no redondeada y abierta de la obra errabunda—. Este efecto de interconexión de los textos errabundos conforma una *Weltanschauung* de un mundo consistente en un

14 *Ibid.*, pp. 101-102; Javier Marías, *Literatura y fantasma,* Madrid: Siruela, 1993, p. 261.

tejido de correspondencias y parentescos. Sacrificando a veces cierta coherencia en aras de la digresión asociativa, este tipo de escritura propende a estar en armonía con la azarosa diversidad del mundo, aunque no sea algo que necesariamente pretenda —es más bien el efecto de este tipo de escritura—, porque cualquier elemento se puede ver conectado en una multiplicidad de correspondencias con una totalidad inmensurable[15]. El tapiz digresivo es una manifestación visible de la red de interconexiones subyacente entrelazando las cosas de este mundo; todo está relacionado con todo lo demás, de algún modo u otro.

Hablando de la digresión en la *Recherche* de Proust, Pierre Bayard sostiene que el potencial de la digresión surge principalmente «d'une esthétique visant à construire, au-delà du récit d'une vie, l'ensemble d'une interprétation du monde[16]». La multiplicidad de lo real, añade, está condensada en Proust en algunos grandes momentos significativos que se someten a un desarrollo considerable y son, por tanto, inmensamente dilatados[17]. La estética que informa *Negra espalda del tiempo* y muchas otras obras comprometidamente errabundas y encaminadas en apariencia a contar la realidad de algún modo, es afín a la proustiana, ya que todos sus elementos se ven entretejidos en una red que tiende hacia la totalidad.

Esa red de conexiones o interconexiones se trenza, pues, a través de una escritura digresiva desencadenada por la facultad asociativa exacerbada del narrador o a lo mejor es la escritura digresiva la que desencadena esa facultad. Sea como fuere, la cadena del ser y la errabundia están estrechamente entrelazadas. El estilo digresivo de Javier Marías, las divagaciones, las interpolaciones, los incisos, los paréntesis, las conjeturas y la abstracción del discurso o el movimiento de lo concreto a lo abstracto de un estilo que tiende no sólo hacia la asociación de elementos sino al aforismo, entre otros rasgos del

15 «For this is writing that, instead of making sense, is content, at the price of its own cohesiveness, to be at one with the diversity of the world», dice Chambers de una obra de Paul Auster (Ross Chambers, *Loiterature*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1999, p. 110).

16 Pierre Bayard, *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris: Minuit, 1996, p. 43.

17 *Ibid.*

estilo digresivo estudiados[18], son todos plasmaciones del pensamiento en acción; reflejan las adaptaciones de la forma a las emergencias emergentes en el movimiento en gran medida impremeditado y espontáneo de la mente creativa, representan un orden natural, el orden del pensamiento natural que de por sí tiende a ser digresivo —esa *naturalidad* se ha de entender como la forma que asume «lo natural» dentro de las restricciones culturales[19] y en cuanto producto del artificio que es la escritura—.

Y digo *natural* aquí también porque parece que nuestro modo de pensar natural, no regimentado, ordenado ni cohibido, el modo natural de la operación de la mente del ser humano, es a todos los efectos digresivo, el modo en que se producen las asociaciones de ideas, cómo una cosa trae otra. El propio Proust lo confirmó a través de su narrador Marcel, quien explica en *Sodome et Gomorrhe* que el curso habitual que sigue la mente humana es digresivo: «l'esprit, suivant son cours habituel qui s'avance par digressions[20]». Pierre Bayard explica «que ciertas obras, como la de Proust, están compuestas de modo que refuerzan profundamente el mecanismo asociativo», mecanismo al que, por lo demás, propende el ser humano, según Bayard: «Parece razonable plantear la hipótesis que la tendencia natural de la mente humana es la de *crear vínculos*[21]», algo que recuerda la facultad asociativa exacerbada mariesca que lo asocia todo y el mundo visto así como una gran cadena de ser[22]. El movimiento digresivo de la mente, ese ir a la deriva asociativo, forma

18 Alexis Grohmann, *Literatura y errabundia*, *op. cit.*, pp. 102-126.

19 Véase Ross Chambers, *op. cit.*, p. 31-32.

20 Marcel Proust, citado por Susan Suleiman, «The Parenthetical Function in *À la recherche du temps perdu*», en *PMLA*, 92/3 (mayo), 1977, pp. 458-470.

21 Pierre Bayard, *op. cit.,* p. 124 (la traducción es mía y la cursiva es del original).

22 Javier Marías, *Literatura y fantasma*, *op. cit*. La errabundia se solapa con la creatividad. No en balde se asocia en psicología el *pensamiento divergente* («divergent thinking») —caracterizado por un proceso de desplazamiento hacia varias direcciones, la divergencia de ideas para englobar una variedad de aspectos relacionados— directamente con la creatividad por su fecundidad de invención.

parte de las «motivaciones primitivas» del ser humano, como demostró Arthur Koestler[23]. Koestler advierte de que cuando empieza a decaer nuestra concentración y es relevada por motivaciones primitivas, el pensar se desplaza de una matriz a otra cada vez que una idea proporciona un vínculo a un contexto más atractivo; este proceso cognitivo forma parte de nuestras «matrices de procesos cognitivos preferidos» que normalmente son bloqueadas por niveles cognitivos menos primitivos y más conscientes[24]. Por lo demás, gran parte de nuestro cansancio mental, como observó James Clerk Maxwell, «se produce muy a menudo no a raíz de aquel esfuerzo mental a través del cual conseguimos el dominio sobre una materia, sino a causa del que se invierte en recoger nuestros pensamientos errantes[25]». Por consiguiente, parece ser que nuestra condición cognitiva natural y primitiva es el pensamiento errabundo, esos procesos mentales digresivos. Y el acto creativo consiste en una asociación, una nueva síntesis de *matrices de pensamiento* antes no conectadas; una síntesis que se lleva a cabo a través del *pensar apartado* («thinking aside»). Y es en virtud de estar libre de limitaciones que ese modo de pensar puede ser provechoso para la persona creativa[26]; «pour inventer il faut penser à côté», mantiene Sourieau[27]. Las obras errabundas refuerzan la tendencia digresiva natural de la mente al no constreñir en demasía la labor mediante estructuras o normas y liberando la escritura de ataduras, o sea, desatándola (por hacerme eco del acertado título del libro de José-Carlos Mainer sobre el género de la novela[28]).

Éstas son algunas de las razones por las que se ha sostenido que este tipo de escritura está dedicado a registrar respetuosamente *lo real*, que es lo que dijo Susan Sontag refiriéndose a una de las

---

23 Arthur Koestler, *The Act of Creation*, London: Arkana/Penguin, 1964.

24 *Ibid.*, pp. 178 y 645-646.

25 Maxwell citado por Koestler, *ibid.*, p. 645.

26 Arthur Koestler, *op. cit.*, pp. 178-189.

27 Citado por Koestler, *ibid.*, p. 145.

28 José-Carlos Mainer, *La escritura desatada. El mundo de las novelas*. Madrid: Temas de hoy, 2000.

narraciones ejemplarmente errabundas de W. G. Sebald[29]. La literatura errabunda es digresiva por respeto a la realidad, como explica metanarrativamente Claudio Magris en su *Microcosmi*, «tiene la coherencia de la fragmentariedad, no finge una conclusión y se interrumpe en obsequio a la realidad, una realidad sin fin e inconclusa[30]». Es una literatura que, a pesar de manifestar la imposibilidad de reproducir la realidad las más de las veces, como es el caso de *Negra espalda del tiempo*, por ejemplo[31], sí refleja la coherencia de la experiencia y está en mayor armonía con el entramado de las cosas del mundo y la multiplicidad de parentescos, las enredadas, sutiles, azarosas y complejas relaciones que vinculan los sucesos, las cosas y la gente del mundo[32].

La escritura de *Negra espalda* produce el efecto de ser no el resultado de una meditación previa sino una meditación en pleno transcurso; la frase, el período no está hecho, no *es*, como ya subrayaba en *Literatura y errabundia*, sino que llega a hacerse, llega a ser, se despliega ante nosotros en un trayecto en el que se completa y adquiere forma en el movimiento de la mente a la cual da expresión. El movimiento de la imaginación creativa y la propia escritura en cierta medida nacen de forma simbiótica. Forma y pensamiento, escritura e inspiración, estilo e imaginación están íntimamente entrelazados,

---

29 Susan Sontag en W. G. Sebald, *Vertigo*, London: Harvill, 1999, p. ii.

30 Claudio Magris, *Microcosmi*, Milan: Garzanti, 1997, p. 33.

31 «En realidad la vieja aspiración de cualquier cronista o superviviente, relatar lo ocurrido, dar cuenta de lo acaecido, dejar constancia de los hechos y delitos y hazañas, es una mera ilusión o quimera, o mejor dicho, la propia frase, ese propio concepto, son ya metafóricos y forman parte de la ficción. "Relatar lo ocurrido" es inconcebible y vano, o bien es sólo posible como invención. También la idea de testimonio es vana y no ha habido testigo que en verdad pudiera cumplir con su cometido», Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 10.

32 Por ello, el estilo digresivo de tales obras errabundas, siempre dispuesto a interrumpirse, episódico, a la deriva y siguiendo vaivenes asociativos, organizado según relaciones de parecido y contigüidad, es un estilo, sostiene Chambers, que parece «de alguna forma "natural", o más natural que el argumento disciplinado o las narraciones estrechamente controladas a las que, no obstante, tanto nos enganchamos» (*op. cit.*, p. 31).

y la escritura errabunda de *Negra espalda* es un medio especialmente propicio para la imaginación y la creación, también porque la escritura y el estilo de Javier Marías son digresivos y su procedimiento creativo desde por lo menos *El hombre sentimental* es errabundo, ya que consiste en ese famoso «errar con brújula» que lo caracteriza[33]. Mediante esa errabundia creativa y el hecho de que no se proyecta, visualiza o planea el camino que se ha de recorrer se establece un diálogo entre el artista y su medio, entre Javier Marías y su escritura. Las intenciones del autor permanecen flexibles. Al prescindir de un control absoluto sobre su medio, el autor no impone su voluntad sobre éste y se entabla una interacción entre escritor y escritura que entraña una vigilancia continua por parte del escritor para responder a lo que surgirá de modo imprevisto en la escritura[34].

El propio W. G. Sebald, al que cité antes, al explicar su modo poco sistemático de proceder empezando por su doctorado, describe un proceso de creación muy parecido, cómo una cosa le lleva a otra y cómo debe crear algo a base de estos materiales recogidos de forma aleatoria que le obligan a esforzar su imaginación por crear una conexión entre dos cosas dispares: «Debes recoger material heterogéneo para obligar a tu mente a hacer algo que no has hecho nunca antes», mientras que si se busca algo que se parece a las cosas buscadas con anterioridad, entonces se producirá una conexión fácilmente, pero esa conexión será obvia y de escasa utilidad por tanto, al no ayudar a escribir algo nuevo, según Sebald[35].

¿Por qué insisto en todo esto? Pues, porque me parece que este proceso creativo, desatado especialmente en obras digresivas, de la índole de *Negra espalda del tiempo* (o *Austerlitz*), evidencia de manera ejemplar el funcionamiento del cerebro como vamos viendo, especialmente si nos atenemos a los descubrimientos de la neurociencia en años recientes.

---

33 Javier Marías, «Errar con brújula», en *Literatura y fantasma*, Madrid: Siruela, 1993, pp. 91-93.

34 Véase Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, London: Weidenfeld and Nicholson, 1967.

35 Sebald en Schwartz, *op. cit.*, p. 95.

Arriba afirmé que *Negra espalda del tiempo* y, por extensión, este tipo de obra en general ponen de manifiesto un pensamiento en acción y reflejan las adaptaciones de la forma a las emergencias emergentes en el movimiento en gran medida impremeditado y espontáneo de la mente creativa, representan un orden natural, el orden del pensamiento natural que de por sí tiende a ser errabundo. Pues, bien: una de las cosas que se están descubriendo en los últimos diez años y desde que yo expuse en detalle en una monografía sobre el tema mis ideas sobre el proceso creativo y este tipo de novela digresiva en 2011[36], es que la manera en la que funciona el cerebro humano es que recoge información sobre el mundo y guía nuestro comportamiento, seamos o no conscientes de ello; y la gran mayoría de las veces no lo somos. La conciencia o la percepción consciente se activa sólo cuando tenemos que resolver cómo proseguir, aunque el cerebro intenta operar de forma inconsciente todo lo posible y en muy gran medida por tanto[37]. De hecho, la influencia del funcionamiento inconsciente del cerebro sobre la mayoría de nuestras decisiones, incluyendo las más importantes, parece ser abrumadora, desmedida, aunque la mente consciente se distingue por engañarse, repitiéndose el relato de ostentar control, explica el neurocientífico David Eagleman («The conscious mind excels at telling itself the narrative of being in control»), citando un experimento revelador de la Universidad de Harvard[38]. Todo esto conduce a Eagleman a la conclusión de que «nuestras vidas las dirigen unas fuerzas que están mucho más allá de nuestra capacidad de cobrar conciencia o

36 Son ideas que ya había adelantado en varios otros estudios, incluyendo mi primer libro sobre Javier Marías, (*Coming into one's Own: The Novelistic Development of Javier Marías*, Amsterdam/New York: Rodopi, 2002), en artículos sobre *Sefarad* («Errant Text: *Sefarad*, by Antonio Muñoz Molina», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 12, nos. 2-3, August-December 2006, pp. 233-246), *Soldados de Salamina* («La configuración de *Soldados de Salamina* o la negra espalda de Javier Cercas», *Letras peninsulares*, vol. 17, nos. 2-3, 2004-2005, pp. 297-320) etc., además de en *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald* (London: Palgrave Macmillan, 2011).

37 Véase David Eagleman, *The Brain. The Story of You*, Edinburgh: Canongate, 2015.

38 *Ibid.*, pp. 103-104.

tener control[39]». En cierta medida, el proceso creativo implicado en la producción de obras tales como *Negra espalda del tiempo* representa el orden natural del cerebro, el pensamiento natural que de por sí tiende a ser no del todo consciente o del todo inconsciente. Y la forma errabunda de estas obras constituye una representación a través de la escritura del funcionamiento del cerebro. El cerebro parece ser un sistema dinámico, que altera constantemente su circuitería o el conjunto de sus circuitos para adaptarse a las exigencias del entorno y las capacidades del cuerpo[40]. De ahí la importancia de la asociación de material heterogéneo que obliga al escritor a crear nuevos vínculos. Esto es importante en el trabajo creativo, pero en realidad resulta importante en prácticamente cualquier actividad humana; de ahí que cada vez se destaque más la importancia de la no especialización profesional y de la diversidad de experiencias para potenciar esta especie de «divergent thinking[41]». Los seres humanos nacemos con un cerebro incompleto que precisa de la interacción con el mundo para moldearse, un proceso que en cierta medida es infinito. No es difícil, por tanto, imaginar que las exigencias del material heterogéneo con el cual trabaja Javier Marías en *Negra espalda del tiempo*, que obligan al escritor a hacer algo que no ha hecho nunca antes, trabajo que desemboca en un tipo de obra del todo *sui generis*, obliguen al cerebro a alterar sus circuitos sin cesar. En cierta medida se trata de un complejo proceso de reconfiguración, reconfiguración mental que a la vez entraña una reconfiguración del género de la novela. En gran parte, todo esto no es sino un reflejo del trabajo normal del cerebro, ya que cada vez que aprendemos algo nuevo, cada vez que escuchamos una nueva canción que nos gusta, cada vez que vemos

39 «This titanic complexity leaves us with just enough insight to understand a simple fact: our lives are steered by forces far beyond our capacity for awareness or control», *ibid.*, p. 105.

40 David Eagleman, *Livewired. The Inside Story of the Ever-changing Brain*, Edinburgh: Canongate, 2020, p. 7.

41 Véase David Epstein, *Range: How Generalists Triumph in a Specialized World*, London: Macmillan, 2019.

una nueva película, nuestro cerebro cambia[42]. Y esta capacidad de nuestro cerebro de crear nuevas conexiones entre neuronas, eliminar otras, modificarse, reconfigurarse constantemente, parece ser lo que nos distingue de todos los demás animales que llegan al mundo con un cerebro ya prefabricado, por así decir, mientras que el ser humano nace con un cerebro medio hecho, es un sistema flexible que se adapta al mundo a su alrededor[43]. Es lo que se conoce como la plasticidad cerebral o neuroplasticidad y la razón porque no somos la misma persona a lo largo del tiempo, pese a compartir nombre e historia inicial, dice Eagleman[44], como ha afirmado asimismo más de una vez el propio Javier Marías; nuestro cerebro no para de rehacerse, moldearse a lo largo de toda nuestra vida.

A estas alturas, creo que no nos debiera sorprender que *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías no sólo fundara un novedoso género de escritura, sino que se adelantara asimismo a la ciencia: la literatura ha anticipado desde siempre muchos de los supuestos descubrimientos de la ciencia[45]. Debido a su forma radicalmente

---

42 «When you learn something […] your brain physically changes. The same thing happens when you experience a financial success, a social fiasco, or an emotional awakening. When you shoot a basketball, disagree with a colleague, fly into a new city, gaze at a nostalgic photo, or hear the mellifluous tones of a beloved voice, the immense, intertwining jungles of your brain work themselves into something slightly different they were a moment before», Eagleman, *Livewired*, *op. cit.*, p. 8.

43 *Ibid.*, pp. 13-16.

44 *Ibid.*, p. 14.

45 Algunos ejemplos de esta afirmación, entre muchos otros que sin duda desconozco, en orden cronológico de su publicación, serían los siguientes (y agradezco la ayuda de varios colegas en nuestro departamento de filología inglesa): en *Somnium* (1634), el astrónomo Johannes Kepler imagina un viaje a la luna en un libro que es prácticamente el primer libro de ciencia ficción y describe el territorio lunar con sorprendente exactitud; en *Gulliver's Travels* (1726), Jonathan Swift anticipa el descubrimiento del magnetismo y el de la levitación magnética al describir la isla flotante Laputa; en *Frankenstein* (1818), Mary Shelley prefigura la creación de la vida de forma artificial, además de las consecuencias de manipular la vida y de los avances científicos en general; varias novelas de Jules Verne hacen cosas parecidas (p. ej., *De la tierra a la luna*, 1865, que predice el viaje espacial y, notablemente también, el hecho de que estos viajes se inicien

novedosa, digresiva y deliberadamente imperfecta e inconclusa, es quizás la obra más perfecta de su autor y posiblemente la más duradera a largo plazo, especialmente si se cumple el vaticinio de Javier Marías de que el fin de esta obra le sobreviva durante muchos años. Por el revés del tiempo que Javier Marías creó en *Negra espalda del tiempo*, en el cual como nos dice acaso transite todo[46], seguirá transitando no sólo la obra sino el propio autor. Constituye quizás una de las mejores y más completas formas de posteridad y de supervivencia de su autor.

Bibliografía

Bayard, Pierre, *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris: Minuit, 1996.

Chambers, Ross, *Loiterature*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

Eagleman, David, *The Brain. The Story of You*, Edinburgh: Canongate, 2015.

—, *Livewired. The Inside Story of the Ever-changing Brain*, Edinburgh: Canongate, 2020.

Epstein, *Range: How Generalists Triumph in a Specialized World*, London: Macmillan, 2019.

Ehrenzweig, Anton, *The Hidden Order of Art*, London: Weidenfeld and Nicholson, 1967.

desde la Florida); en *The Strange Case of Dr. Jekyll & Mr. Hyde* (1886), Robert Louis Stevenson se adentra en el territorio de la doble personalidad inherente a un único individuo, lo que anticipa posteriores descubrimientos en el territorio de la psicología y la neurociencia respecto a lo que en inglés se dará a conocer como *dissociative disorder*, etc; *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, se anticipó al descubrimiento de la inseminación artificial, inventando una sociedad futura donde la reproducción se produce de forma artificial.

46 Javier Marías, *Negra espalda*, *op. cit.*, p. 377.

Grohmann, Alexis, *Coming into one's Own: The Novelistic Development of Javier Marías*, Amsterdam/New York: Rodopi, 2002.

—, «La configuración de *Soldados de Salamina* o la negra espalda de Javier Cercas», *Letras peninsulares*, vol. 17, nos. 2-3, 2004-2005, pp. 297-320.

—, «Errant Text: *Sefarad*, by Antonio Muñoz Molina», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 12, nos. 2-3, August-December 2006, pp. 233-246.

—, «Wild Realism», en Richard Bradford (ed.), *Life Writing. Essays on Autobiography, Biography and Literature*, London: Palgrave Macmillan, 2010, pp. 155-173.

—, *Digressions in European Literature*. *From Cervantes to Sebald*, London: Palgrave Macmillan, 2011.

—, *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*, Rodopi: Amsterdam/New York, 2011.

Koestler, Arthur, *The Act of Creation*, London: Arkana/Penguin, 1964.

Magris, Claudio. *Microcosmi*, Milan: Garzanti, 1997.

Mainer, José-Carlos, *La escritura desatada. El mundo de las novelas*. Madrid: Temas de hoy, 2000.

Marías, Javier, *Literatura y fantasma*, Madrid: Siruela, 1993.

—, *Negra espalda del tiempo*, Madrid: Alfaguara, 1998.

—, *Seré amado cuando falte*, Madrid: Alfaguara, 1999.

—, *Los dominios del lobo*, Madrid: Alfaguara, 1999.

—, *Literatura y fantasma. Edición ampliada*, Madrid: Alfaguara, 2001.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio, *Voces contemporáneas*, Barcelona: Acantilado, 2004.

Schwartz, Lynne Sharon (ed.), *The Emergence of Memory. Conversations with W. G. Sebald*, New York: Seven Stories Press, 2007.

Sebald, W. G., *Vertigo*, London: Harvill, 1999.

Suleiman, Susan, «The Parenthetical Function in *À la Recherche du temps perdu*», en pmla, 92/3 (mayo), 1977, pp. 458-470.

Villena, Miguel Ángel, «Javier Marías publica *Negra espalda del tiempo*, una obra de recuerdos personales», *El País*, 5 de mayo de 1998, p. 38.

De imágenes, objetos y voces: *Negra espalda del tiempo* (1998) de Javier Marías

---

Antonio Candeloro
UCAM — Universidad Católica San Antonio de Murcia

La memoria como «depósito infinito» de las imágenes de las cosas

Si, como afirma San Agustín, el tiempo es una pregunta que no permite respuesta, y si la memoria misma se presenta en cuanto depósito infinito de imágenes[1], *Negra espalda del tiempo* se configura en cuanto laberinto entre memoria y olvido[2].

En el cap. VIII del Libro X de sus *Confesiones*, San Agustín nos demuestra de qué forma actúa la memoria en relación con las imágenes que adquirimos en el presente y luego utilizamos para rememorar el pasado y atisbar el futuro. Cabe subrayar que antes que muchos otros filósofos de la modernidad y de nuestra contemporaneidad, ya el santo de Hipona concibe la memoria como algo arbitrario, una

1 San Agustín, *Confesiones*, introducción, traducción y notas de Alfredo Encuentra Ortega, Madrid: Gredos, 2010, respectivamente en las pp. 560-561 y pp. 481-402.

2 Sobre este nudo central, véanse Alexis Grohmann, *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*, Amsterdam-New York: Rodopi, 2011, pp. 59-146; Isabel Cuñado, *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*, Amsterdam-New York: Rodopi, 2004, pp. 73-88; Elide Pittarello, «*Negra espalda del tiempo*: instrucciones de uso», en Maarten Steenmeijer (ed.), *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam-New York: Rodopi, 2001, pp. 125-134; José Mª Pozuelo Yvancos, *Novela española del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 2017, pp. 57-78.

herramienta falible que nos ofrece imágenes que no buscábamos u otras que habíamos olvidado sin saber conscientemente que las guardábamos en esa especie de «cuartel» o «depósito infinito»:

> Cuando estoy allí pido que me sea mostrado todo cuanto quiero. Y algunas cosas se presentan al momento; algunas hay que buscarlas durante más tiempo y son arrancadas como de unos receptáculos muy abstrusos; algunas se precipitan en masa y, mientras se solicita o se busca otra cosa, saltan al medio, como si dijesen: «¿no somos nosotras por casualidad?»[3].

Es un fragmento central que nos puede ayudar a entender la poética de Javier Marías y, en este caso particular, la estructura heterogénea de *Negra espalda del tiempo*. San Agustín no solo espacializa el tiempo, igual que lo hará siglos después William Shakespeare al inventar el verso del que Javier Marías saca el título para su «falsa novela» tras haberlo encontrado en el artículo de Juan Benet titulado *Ilusitana*[4], sino que antropomorfiza los objetos de los que surgen las imágenes que guardamos en el «cuartel general[5]» de la memoria cediéndoles la palabra. Es algo que veremos en seguida en el caso de los libros, los recortes de periódicos, las fotografías y los retratos que

---

3 San Agustín, *Confesiones*, *op. cit.,* p. 482.

4 Sobre este artículo y las reflexiones sobre el enigma temporal que Benet desarrolla a partir de una visita al cementerio lisboeta de «Los Placeres» me permito remitir a mi estudio: Antonio Candeloro, «El enigma del tiempo en *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Nuevos caminos del hispanismo: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, vol. II, 2010, pp. 147-155; sobre el carácter «germinativo» de la cita benetiana en *Negra espalda del tiempo*, véase el fundamental artículo de José Mª Pozuelo Yvancos, «Diálogo germinativo de los textos: Javier Marías ante un motivo de Juan Benet», en *Revista de Occidente*, nº 450, 2018, pp. 99-114. Sobre la «espacialización» del tiempo en *Negra espalda del tiempo*, Antonio Candeloro, «*Negra espalda del tiempo*: Jano y la espacialización del tiempo. Análisis iconográfico de una imagen bifronte», *Rassegna Iberistica*, nº 96, 2012, pp. 41-55.

5 San Agustín, *Confesiones*, *op. cit.*, p. 482.

irán pautando la trama errabunda de la «falsa novela», generando de tal manera una lectura no solo de corte intertextual e intratextual (*Negra espalda del tiempo* en cuanto revés de *Todas las almas*), sino también intersemiótica e intermedial (al introducir documentos visuales, Marías nos empuja a desarrollar un tipo de lectura estratificada precisamente porque hay que prestar atención a los detalles visivos que se ofrecen a la mirada del lector). Es como si los objetos siguieran hablándole al «yo» que narra los hechos al no silenciar las voces de sus dueños antiguos ya muertos[6].

«¿No somos nosotras por casualidad?»: esta pregunta (que en el caso del santo de Hipona podría adquirir un tono incluso algo cómico) aparecerá implícita en todos los objetos que adquieren particular valor hermenéutico para el narrador, autor y protagonista de *Negra espalda del tiempo*.

En esa misma sección de las *Confesiones*, San Agustín prosigue su razonamiento subrayando de qué manera arbitraria e incontrolable actúan los recuerdos cuando los evocamos, los buscamos o nos vienen al encuentro de forma inesperada. Especificando que no entran las cosas mismas, sino solo las «imágenes de las cosas percibidas[7]», San Agustín aclara que es en la «enorme sala de la memoria» donde «[…] también me salgo yo mismo al encuentro y me rememoro: qué he hecho, cuándo y dónde, y de qué manera me sentía cuando

6 Como nos recuerda acertadamente Hugh Aldersey-Williams en su magnífico ensayo *Las aventuras de Sir Thomas Browne en el siglo XXI*, trad. de Carlos Jiménez Arribas, Madrid: Siruela, 2017, pp. 302-303: «La persona que compra, hace o encuentra un objeto tiene siempre un recuerdo con el que lo asocia: recuerdo de un sitio, de un tiempo, de una persona; y eso le da significado». Tanto es así que: «Cada uno tiene que hacer sus propias asociaciones. Ni siquiera las fotografías de nuestros padres sacadas en los años previos a nuestro nacimiento significan gran cosa para nosotros. Mondos de ese significado, los objetos son poco más que un sucedáneo de otra cosa, signos en desbandada general de aquello que nos importó y hemos perdido, marcas tangibles de ese algo más que debería estar ahí o querríamos recuperar. Marcan con su presencia una ausencia más grande».

7 San Agustín, *Confesiones*, *op. cit.*, p. 483.

lo hacía. Allí está todo lo que recuerdo que han sido mis experiencias y mis creencias[8]».

La memoria humana, entonces, no es solo una «enorme sala» o un «cuartel general» en el que se almacenan las imágenes de las cosas que vimos, tocamos, olimos, escuchamos o saboreamos, sino también el espacio en el que el «yo» puede volver a verse a sí mismo, en su relación con el apercibimiento de las cosas que, luego, y en un segundo momento, pasarán a formar parte del archivo personal y mnemónico de cada uno. Sin embargo, el motivo por el cual al «yo» le es brindada la oportunidad de tejer y destejer, de conectar y de superponer, de establecer siempre nuevas relaciones y conexiones entre lo percibido y lo memorizado es justamente por la cantidad ingente de imágenes de las cosas percibidas en el pasado: «De entre esa misma abundancia, también yo mismo voy entretejiendo de aquí y de allí semejanzas —ya de hechos vividos, ya de hechos creídos a partir de los que he vivido— con hechos anteriores, y a partir de ellas concibo también acciones futuras, y acontecimientos, y esperanzas, y todas estas cosas, de nuevo, como si estuviesen presentes[9]».

Fijémonos en el inciso de San Agustín: si es el principio de analogía el principal instrumento que nos permite unir, comparar y reelaborar los «hechos vividos» con los «creídos a partir de los que [hemos] vivido», también es evidente que es el tiempo la única dimensión en la que podemos rememorar el pasado, percibir el presente y vislumbrar el futuro, además de reconstruir de forma coherente nuestra identidad[10].

---

8 *Id.*, p. 484.

9 *Ibid.*

10 Sobre los nudos entre «tiempo» e «identidad», véanse José Mª Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*, Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010, estudio en el que el concepto de «figuración del yo» surge del análisis de los *Essais* de Michel de Montaigne, y Norbert von Prellwitz, «Decirse a sí mismo», en Norbert von Prellwitz y Rosalba Campra (eds.), *Escrituras del yo. España e Hispanoamérica*, Roma, Bagatto, 1999, pp. 9-21, estudio en el que se analiza el concepto de «yo-exfuturo» a partir de las obras de Miguel de Unamuno, concepto que hace rima con el de «otro-además-de-mí» que Marías forja para explicar el funcionamiento del «yo» narrador anónimo de *Todas las almas* en sus artículos «Quién escribe» y

El autor-narrador-protagonista de la «falsa novela» se encargará, entonces, de reconstruir la memoria incluso de los que no gozan de la misma: o porque murieron muy temprano, como es el caso de su hermano Julianín (uno de los destinatarios de la obra, junto con la madre del autor) o porque fueron escritores olvidados que cayeron en la cervantina «sepultura del olvido» (como es el caso de John Gawsworth, de Hugh Olaff de Wett y de Wilfrid Ewart, los tres unidos por la mala suerte, tras un extemporáneo y rápido éxito literario, y el final olvido).

En ambos casos, Marías nos demuestra que la memoria, tal y como nos la describe San Agustín en el citado cap. VIII del Libro X de sus *Confesiones*, es sin duda alguna una facultad dotada de una potencia enorme, pero, al mismo tiempo, falible, al ser un «depósito interior» tan «amplio e infinito» que ningún ser humano podrá indagarlo y utilizarlo de una manera voluntaria y completa: «¿Quién ha llegado a su fondo?», se pregunta el Doctor de la Iglesia[11]. La respuesta es obvia: el fracaso es implícito con cada buceo en ese depósito interior sin fondo[12]. La mirada siempre falla dentro del laberinto de la memoria y del olvido. Con *Negra espalda del tiempo* Marías nos narra (a veces con humor negro, otras con sutil ironía, otras con tono explícitamente elegíaco) este fracaso ineludible y el placer sterniano de narrar ese mismo fracaso «sin brújula», esto es, desmontando el concepto aristotélico de «trama» en cuanto «síntesis de lo heterogéneo», tal y como Paul Ricœur lo describe en su monumental *Temps et récit*[13].

«Autobiografía y ficción», ahora en Javier Marías, *Literatura y fantasma*, Madrid: Alfaguara, 2001, respectivamente en las pp. 97-99 y pp. 70-78.

11 San Agustín, *Confesiones*, *op. cit.,* p. 484.

12 También Juan Benet llega a la misma conclusión, siglos después de las *Confesiones* agustinianas: «El tiempo que se transforma en existencia no se recuerda, no se mide, no se prevé ni se anticipa […]. La memoria devora a la existencia; no recuerda lo vivido sino que reproduce lo recordado. Una vez que lo nuevo queda alistado en las filas de la memoria no se presentará ya nunca como fue sino —precisamente— *como fue registrado*», en Juan Benet, «Un Extempore», *Puerta de tierra*, Barcelona: Seix Barral, 1970, p. 94 (las cursivas son mías).

13 El lector recordará que Ricœur elabora su análisis del concepto de «tiempo» en literatura a partir de una puesta al día de los dos conceptos centrales: el de

Ahora bien: se trata de averiguar cómo funcionan los solapamientos entre tiempos del pasado, crónicas del presente e hipótesis de un plano concebido como futuro. Pasado, presente y futuro representan los escenarios mutantes en los que se desarrolla y articula la incertidumbre de fondo que guía el acto de escritura (y de rememoración) de quien afirma ser «yo», con todos los nudos que implica tomar la rienda de una narración a mitad de camino entre lo autobiográfico y lo ficticio, entre lo que ya se sabe y lo que se desconoce (y por lo tanto, se inventa), entre el acto elegíaco del recuerdo de seres queridos y el acto imaginativo de la invención o recreación de futuros potenciales de seres que cruzaron la vida de Javier Marías de forma tangencial.

El objetivo de este artículo será, entonces, el de analizar a través de qué recursos estilísticos y formales el autor-narrador-protagonista va hilando la trama fragmentada, digresiva, sin orden ni final aparente de esta «falsa novela», dando voz a las imágenes de las cosas y de los objetos que salen a su encuentro o que este encuentra de forma del todo inesperada y azarosa.

Los solapamientos entre imágenes, objetos y voces

El primer capítulo de *Negra espalda del tiempo* contiene *in nuce* el contenido de toda la obra, esto es, los nudos teóricos que convierten el texto en «falsa novela» y, paralelamente, en una «pseudo-autobiografía[14]». Sin tener la intención de reconstruir el pasado para armar

mythos, a partir de la *Poética* de Aristóteles, y el de *Cronos*, a partir de las *Confesiones* de San Agustín (Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris: Seuil, 1983-1985).

14 Sobre el concepto de «autobiografía», en relación con el peliagudo de «autoficción», véase Manuel Alberca, *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*, Málaga: Pálido Fuego, 2017; en el análisis de *Negra espalda del tiempo* el crítico llegará a afirmar que esta obra híbrida habría sido la ocasión ideal para que Marías nos abriera las puertas de su vida y nos regalara una verdadera «autobiografía» (*id.*, pp. 285-304). Según Alberca, Marías «evita clasificar *Negra espalda del tiempo* como autobiografía para no someterse a ningún contrato de veracidad y evitar el desafío que supone hablar de sí mismo» (*id.*, p. 303), de tal forma que «aunque se arriesga en la forma del relato, se muestra timorato frente al reto de poner por escrito la propia vida» *(id.*, p. 303). Sobre el mismo nudo teórico, véase Manuel Alberca, «Javier Marías o las paradojas del narrador espía.

una trama de corte tradicional, quien dice «yo» empieza su acto de escritura reflexionando sobre las fronteras entre mundo real y mundo ficticio (siendo estas mismas fronteras fundamentales a la hora de decodificar correctamente tanto lo uno como la otra).

> 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, y en ese tiempo conocido nadie ha hecho otra cosa que contar y contar, o preparar y meditar su cuento, o maquinarlo (p. 119)[15].

A diferencia de Don Quijote, que sí confunde, y de forma deliberada, la ficción con la realidad, Javier Marías arranca el acto de escritura afirmando que no ha confundido nunca «ficción» y «realidad», aunque sí admite haberlas mezclado. El *quid* de la cuestión es que esa mezcla no surge solo en el ámbito de la escritura creativa y no la aplican tan solo los que se dedican a crear mundos posibles, como los novelistas, sino que la llevan a cabo todos los hablantes, esto es, todos los que disponen de la palabra en cuanto elemento de comunicación y generadora de historias.

De *Todas las almas* a *Berta Isla*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 20, 2019, disponible en línea: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/javier-marias-o-las-paradojas-del-narrador-espia-de-todas-las-almas-a-berta-isla/3> [último acceso: 05/02/2023]. José Mª Pozuelo Yvancos, en cambio, y al revés, afirma (en *Novela española del siglo XXI*, *op. cit.*, p. 60) que *Negra espalda del tiempo* es «novela»: «NET es una novela y también un comentario o *Discurso* sobre la recepción que su novela anterior TLA ha tenido […]. No es un ensayo, o un tratado crítico o especulativo o una disertación, aunque parezca las tres cosas. Y lo parezca sin disimulo. Es una novela». Veremos en qué sentido Marías deja traslucir elementos de su propia vida, sobre todo recurriendo a los documentos visuales que intercala en la narración; además de en algunos fragmentos particularmente poéticos que se convierten en el «lugar privilegiado» en el que contar lo que Alberca define como «la propia vida» del autor.

15 Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, ed. de José Antonio Vila Sánchez, Madrid: Cátedra, 2021 (todas las demás citas se extraerán de esta edición y se señalarán con el número de página entre paréntesis; donde no específicamente señalado, las cursivas serán mías).

Para Marías, a diferencia de lo que afirma Aristóteles, el hombre no es solamente un «animal social» dotado de *Logos*, sino también y sobre todo un «animal social» que recurre al *Logos* para armar historias y tanto da si estas son verdaderas, falsas o verosímiles.

Dentro de un cuadro de este jaez, *Cronos* (o el tiempo en cuanto fuerza que todo lo arrolla y lo destruye) se convierte en el telón de fondo necesario y central para urdir tramas, para contar los hechos. El tiempo es ya desde este íncipit un «contenedor» de historias, un «lugar» metafórico en el que todo hablante no ha cejado de contar y contar.

¿Por qué contar? Esta es una de las principales preguntas que asaltarán al «yo» que narra y rememora los hechos: se puede contar simplemente por el placer de hacerlo; o porque quien se dedica al relato lo ha meditado; o porque lo ha «maquinado» (como si al mismo acto de contar se atribuyera un matiz negativo: se puede contar para manipular a los demás o convencerlos de algo que nunca fue tal y como se relata).

Narración de los hechos y tiempo medible (el «tiempo conocido») son los dos ejes o polos privilegiados alrededor de los cuales Javier Marías (con nombre y apellido reales) empieza a escribir lo que va a configurar el meollo del relato digresivo y disgregado de *Negra espalda del tiempo*. Sin embargo, estos dos ejes temáticos solo adquieren su significado más profundo si los relacionamos (de nuevo) con *Logos*, con la palabra, o, más en general, con el lenguaje verbal: se narran los hechos en el tiempo (se narra el tiempo de una historia —o de la Historia— dentro del tiempo cronológico) solo si se dispone de la lengua[16]. El punto es que (y aquí surge una segunda contradicción irresoluble) tampoco la lengua puede ayudarnos de una forma clara y unívoca al ser siempre algo subjetivo, manipulable y, sobre todo, incierto: «Así, cualquiera cuenta una anécdota de lo que le ha sucedido y por el mero hecho de contarlo ya lo está deformando y

16 Sobre este nudo teórico son fundamentales Émile Benveniste, «De la subjetividad en el lenguaje», en *Problemas de lingüística general I*, México: Siglo XXI, 1971, pp. 179-187 y Walter Benjamin, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje humano», en *Iluminaciones*, trad. de Jesús Aguirre y Roberto Blatt, Barcelona: Taurus, 2020, pp. 23-40.

tergiversando, la lengua no puede reproducir los hechos ni por lo tanto debería intentarlo […][17]» (p. 119).

Es lo que Javier Marías afirmará de manera contundente y bastante irónica en *Sobre la dificultad de contar*, su discurso de ingreso en la Real Academia Española. En este discurso, Laurence Sterne (junto con William Shakespeare y con Miguel de Cervantes) ocupará el primer plano a la hora de especificar en qué sentido es imposible narrar los hechos, no solo los que presenciamos, sino también los que se nos narran o de los que nos enteramos a través del testimonio de los demás. La lengua deforma y tergiversa porque toda palabra «es en sí misma metafórica y por ello imprecisa» (p. 120). Nos basta con añadir un modismo, un refrán, un «como si», para trastocar la pretendida objetividad de narrar los hechos ateniéndonos a los mismos, sin florituras. De ahí que se desconfíe de *Logos* en los juicios, cuando, por ejemplo, al condenado se le obliga a repetir los gestos que llevó a cabo al matar a la víctima.

El problema es que, de nuevo, en ese caso tampoco los gestos ni las palabras pueden «reproducir el tiempo pasado o perdido ni resucitar al muerto que ya pasó y se perdió en su tiempo» (p. 119). Las palabras no pueden resucitar al muerto, igual que no pueden traer el pasado al presente. De ahí este nuevo aforismo de corte aparentemente nihilista: «Relatar lo ocurrido es inconcebible y vano, *o bien* es solo posible como invención» (p. 120). Esta afirmación, que se presenta con tono apodíctico, vuelve a evocar el íncipit complicándolo: si es verdad que ni Marías ni ningún hablante confunden o tienden a confundir «realidad» y «ficción», mundo empírico y mundo ficticio, aunque puedan mezclarlos, también es verdad que sí hay una manera para «relatar lo ocurrido» y es la *inventio*, esto es, la capacidad que tenemos de urdir ficciones para hallar verdades alternativas o del todo inesperadas como son las que Mario Vargas Llosa definiría como «la verdad de las mentiras[18]».

---

17 N. von Prellwitz, «Decirse a sí mismo», *op. cit.*, p. 12: «Un relato, por más complicado que sea, no puede reproducir la red de informaciones de nuestra mente y su constante renovación».

18 Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Madrid: Alfaguara, 2002.

Como ya repetido en muchas ocasiones por el mismo Marías, «inventar» significa «encontrar» en su sentido original y etimológico[19]. Frente a lo incierto que es *Logos*; frente a los efectos destructores del olvido; frente a las manipulaciones de la misma memoria, la *inventio* se presenta como una posible herramienta que sí nos brinda la oportunidad de contar lo que vivimos, de rescatar el pasado, de traer a los muertos del mundo del más allá a nuestro presente. Es más: en este sentido técnico, la *inventio* sería una facultad humana, además de una herramienta creativa, que nos podría ayudar a colmar las lagunas de la memoria y a contestar a la pregunta que las cosas nos lanzarían (según la visión agustiniana citada arriba): «¿No somos nosotras por casualidad?».

La demostración práctica aparece paradójicamente en la frase que sigue al «aforismo»: «Y además uno olvida siempre demasiados instantes, también horas y días y meses y años, y la cicatriz de un muslo que vio y besó a diario durante largo tiempo de su tiempo conocido y perdido» (p. 120). Si el olvido aquí es un aliado de *Cronos*, la memoria parece presentarse en cuanto depósito de imágenes dotadas de un valor que va más allá de la realidad concreta y cotidiana.

Como ya vimos, San Agustín describe la memoria en cuanto «depósito» o «receptáculo» inmenso en el que almacenamos «los tesoros de las imágenes» que en su día percibimos a través de nuestros sentidos. La «cicatriz de un muslo» que Marías vio y besó a diario durante «largo tiempo» es metonimia de esa memoria que consiente el rescate del pasado, esto es, de una memoria que es capaz de atraer y traer a nuestro presente lo que pensábamos ocultado y escondido en el pasado. Esta cicatriz, evocadora de una historia de amor de la que no se nos darán ulteriores detalles o aclaraciones, y que volverá a aparecer a lo largo de toda la «falsa novela», como si de un *ritornello* se tratara, indica desde el primer capítulo de *Negra espalda del tiempo* en qué sentido el tiempo es un espacio que consiente el diálogo entre

19 *Diccionario de Autoridades* (tomo IV, 1754), el cual, en la tercera definición, *sub vocem*, nos confirma lo siguiente: «Vale lo mismo que Hallazgo. Latín. *Inventio*». Será en la cuarta y siguiente definición donde el término adquiere un matiz semántico negativo: «Se toma muchas veces por ficción, engaño o mentíra. Latín. *Figmentum*».

los vivos y los muertos y de los vivos con sus relatos más íntimos, con las historias que les dejaron huella, al estar relacionadas con las zonas más hondas y oscuras de nuestro propio subconsciente.

A pesar de la desconfianza hacia el lenguaje y de las manipulaciones a las que está sometida también nuestra memoria, a pesar de los inevitables olvidos y, sin embargo, gracias a los hallazgos que la misma memoria consiente, como demuestra esa «cicatriz de un muslo» visto y besado durante años, el narrador y protagonista que sí coincide (o parece coincidir con el autor) va a intentar relatar «lo ocurrido o averiguado o tan sólo sabido […] a raíz de la escritura y divulgación de una novela, de una obra de ficción» (p. 120).

Hete aquí el objetivo declarado (e implícitamente cervantino) del acto de escritura: relatar cuánto ha ocurrido a partir de la aparición de *Todas las almas*, una novela de 1989 en la que Javier Marías sí juega con los elementos autobiográficos empujando a los potenciales lectores a interpretar o a correr el riesgo de interpretar la novela en cuanto *roman à clef*. Nos movemos, entonces, en un ámbito tanto sterniano cuanto cervantino. El «yo» pretende relatar qué pasó cuando algunos lectores concretos se vieron reflejados en algunos de los personajes de esa novela ambientada en Oxford, ciudad en la que, efectivamente, Marías transcurrió dos años impartiendo clases de literatura y de traducción y entrando en contacto con algunos de los trasuntos literarios de los profesores con los que entabló amistad. Todo esto pretende llevar a cabo quien dice «yo» asumiendo explícita y sternianamente

> […] la diversión del riesgo de contar sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni buscar coherencia, como si lo hiciera con una voz antojadiza e imprevisible pero que conocemos todos, *la voz del tiempo* cuando aún no ha pasado ni se ha perdido y quizá por eso ni siquiera es tiempo, quizá lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es el único ambiguo. Creo que esa voz que oímos es siempre ficticia, tal vez lo será aquí la mía (pp. 120-121).

Este párrafo contiene las «instrucciones de uso» para no perdernos dentro de una trama conscientemente disgregada y digresiva, hecha de incisos, de paréntesis, y de acumulación de hechos y relatos

aparentemente incoherentes o desconectados entre sí. Al lector le compete el rol de seguir los pasos inciertos de quien narra dándole voz al tiempo conocido (el que se puede contar, el que ha transcurrido) pero también al tiempo ficticio (el que «aún no ha pasado ni se ha perdido»). Quizá sea este el tiempo de la ficción propiamente dicha: el tiempo del relato inventado, esto es, de la narración en la que se oye la voz de quien cuenta y rememora un tiempo no llevado a cabo, no medible y, por lo tanto, no concretizado en hechos reales o factuales.

Es en este párrafo, y a través de esta reflexión metalingüística y metaliteraria, donde Marías empieza a aludir a «la voz del tiempo» y al mismo título de la «falsa novela»; «negra espalda del tiempo» es traducción parcial de un verso de William Shakespeare de la escena II del acto I de *The Tempest*:

> But how is it
> That this lives in thy mind? What seest thou else
> In the dark backward and abyss of time[20]?

El asombro de Próspero ante su hija Miranda, quien naufragó en la isla de Calibán con tres años, refleja el mismo asombro de San Agustín frente al funcionamiento del enorme y aparentemente infinito «depósito» de la memoria. ¿Cómo puede recordar la joven hechos acontecidos hace tanto tiempo y cuando ella era tan solo una niña?

Pero si San Agustín nos ayuda a interpretar correctamente la «falsa novela» es también porque, de nuevo, quien dice «yo» y narra los hechos lo hace sabiendo que «los elementos de este relato que empie[za] ahora son del todo azarosos y caprichosos, meramente episódicos y acumulativos […] porque en el fondo no los guía ningún autor aunque sea [él] quien los cuente, no responden a ningún plan ni se rigen por ninguna brújula» (p. 122). Es como si el autor dimitiese de su rol y delegase al azar el acto de escritura, un acto en el que Marías llega a renunciar incluso a la «brújula», siendo esta

20 William Shakespeare, *The Tempest*, en *William Shakespeare. The Complete Works*, Stanley Welles y Gary Taylor (eds.), Oxford: Clarendon Press, 1988, p. 1170.

una herramienta fundamental en relación con su peculiar manera de construir sus novelas[21]. Esta vez Marías erra sin brújula, con todo el riesgo que implica algo tan imprevisible. De hecho, y como especifica en seguida, refiriéndose a los datos que irán poblando el texto, «la mayoría vienen de fuera y les falta intencionalidad»: lo que entra «dentro» de esta *narratio* acumulativa y errática viene de un fuera que se remonta a los años en los que Marías vivió en Oxford y que, tras ser filtrados por la literatura, plasmó en *Todas las almas* en 1989. Y si el principio de la misma *narratio* tiene un origen externo, lo mismo ocurrirá con el final: «Su final quedará también fuera, y seguramente coincidirá con el mío, dentro de algunos años, o así lo espero» (p. 121). Cuando Marías escribe esto tiene 47 años. La prometida segunda parte de *Negra espalda del tiempo* nunca llegó a escribirla. La evocación del «fuera» definitivo de la muerte hace aquí rima con el discurso que Ginés de Pasamonte le hace a don Quijote en el famoso cap. xxii de la Primera Parte de la obra maestra de Cervantes: cuando el primero le explica al segundo que está redactando su vida y que «mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren», porque no conseguirán equipararse a su libro, don Quijote le pregunta si ya está terminado. La respuesta de Pasamonte evoca el mismo «fuera» (de cuadro) aquí temido por Marías: «¿Cómo puede estar acabado […] si aún no está acabada mi vida[22]?». La pregunta retórica de Pasamonte aparece implícitamente en una enésima reflexión del narrador y protagonista sobre el tiempo que todo lo corroe. Al aludir a su propia muerte en el plano temporal de un futuro lejano, el «yo» se da cuenta de que este mismo texto que acaba de empezar a redactar podría sobrevivirle «como nos sobrevive casi todo lo que emitimos o nos acompaña o

21 Véase el fundamental y muy citado «Errar con brújula», en Javier Marías, *Literatura y fantasma*, *op. cit.*, pp. 107-110.

22 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Círculo de Lectores-Espasa Calpe, Madrid, 2009, vol. I, pp. 265-266. De esta paradoja entre la vida y la escritura y de la lucha del escritor contra *Cronos* para poder relatarlo todo se acordará, evidentemente, Laurence Sterne en su *Tristram Shandy* (obra que Marías tradujo con 26 años).

causamos, duramos menos que nuestras intenciones» (p. 122). Esta amarga reflexión se amplifica (la *amplificatio* es, junto con la *enumeratio*, otra técnica narrativa típica de Marías y que este pudo aprender de Sterne) en el párrafo siguiente, todavía más escalofriante, si nos paramos a analizar cuánto puede sobrevivirnos:

> Dejamos demasiado puesto en marcha y su inercia tan débil nos sobrevive: *las palabras* que nos sustituyen y a veces alguien recuerda o transmite, no siempre confesando su procedencia; las alisadas *cartas* y las *fotografías* combadas y las *notas* dejadas en un papel amarillo […]; *los objetos y muebles* que estuvieron a nuestro servicio y a los que dimos entrada —una silla roja, una pluma, una escena de la India, un soldado de plomo, un peine—, *los libros* que escribimos pero también los que sólo compramos y una vez leímos o permanecieron cerrados hasta el final en su estante y proseguirán conformes en otro sitio su vida de espera a la espera de otros ojos más ávidos o sosegados; *los vestidos* que se quedarán colgados entre naftalina porque acaso alguien con sentimiento se empeñe en guardarlos […]; *las canciones* que se seguirán cantando cuando nosotros no las cantemos ni tarareemos ni las escuchemos, *las calles* que nos albergan como si fueran inacabables pasillos y estancias que no se fijan en sus inquilinos efímeros y conmutables; *los pasos* que no pueden reproducirse ni dejan huella sobre el asfalto y sobre la tierra se borran […]; y *las medicinas*, *nuestra apresurada letra*, *las fotos queridas que tenemos expuestas y ya no nos miran*, la *almohada* y nuestra *chaqueta* colgada sobre un respaldo […] (p. 122).

Esta *enumeratio* es emblemática por múltiples motivos: señala en qué sentido no recordamos las cosas sino las imágenes de las cosas, tal y como ha sido esclarecido por San Agustín; demuestra de qué manera actúa la memoria en cuanto «depósito» o «cuartel» lleno de imágenes (que se van presentando ante los ojos del observador a través de una enumeración que se desarrolla *in crescendo*, como veremos en seguida); aclara en qué sentido los «objetos» no son solo «cosas» o elementos inertes que forman parte de nuestro paisaje cotidiano y de nuestras rutinas diarias, sino que se convierten en «detalles»

fundamentales con los que mantenemos una relación de corte familiar y afectiva estrecha[23].

Es lo que hace quien dice «yo» en *Negra espalda del tiempo* al insertar las cosas que contempla desde su espacio íntimo en las historias que va reconstruyendo y que lo atañen a él personalmente o a los individuos con los que se cruzó. Las cosas son los elementos tangibles que permiten reconstruir el pasado: si esto queda patente cuando hablamos de libros y de ropa, de regalos adquiridos o recibidos, de

---

23 En algunos casos peculiares, los objetos pueden hablarle a su propio dueño dándole la seguridad que solo permite el trato diario con las cosas. Es el caso de Marcel, el narrador en primera persona de la *Recherche* proustiana cuando, al visitar una habitación de un hotel de Combray, se para a mirar los muebles, las vitrinas, la biblioteca y los demás objetos de la misma subrayando cómo estos hablan un «lenguaje» incomprensible o muy diferente al que le transmiten los objetos de su propia casa. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. II, Parte 2 (*Noms des pays: le pays*): «La pendule — alors qu'à la maison je n'entendais la mienne que quelques secondes par semaine, seulement quand je sortais d'une profonde méditation — continua sans s'interrompre un instant à tenir dans *une langue inconnue* des propos qui devaient être désobligeants pour moi, car les grands rideaux violets l'écoutaient sans répondre mais dans une attitude analogue à celle des gens qui haussent les épaules pour montrer que la vue d'un tiers les irrite. […] J'étais tourmenté par la présence de *petites bibliothèques à vitrines*, qui couraient le long des murs, mais surtout par une *grande glace à pieds*, arrêtée en travers de la pièce et avant le départ de laquelle je sentais qu'il n'y aurait pas pour moi de détente possible. Je levais à tout moment mes regards — que les objets de ma chambre de Paris ne gênaient pas plus que ne faisaient mes propres prunelles, car ils n'étaient plus que *des annexes de mes organes, un agrandissement de moi-même* […]», en línea: <https://marcel-proust.com/marcelproust/145> [última consulta: 05/02/2023]. Como es fácil comprobar, en este fragmento Marcel nos permite entender cómo los objetos cotidianos nos ayudan a determinar nuestra posición en el espacio y en el tiempo y configuran nuestra rutina. Basta con cambiar de lugar y empezar a vivir temporalmente en la habitación de un hotel para darse cuenta de que los objetos pueden convertirse en obstáculos y en seres inanimados que ya no nos hablan ni nos comunican nada. Por este mismo motivo, los objetos de su habitación en París son casi «unos anexos de [sus] órganos, una extensión de [sí] mismo». Sobre las relaciones estrechas entre el estilo de Marías y el de Proust, véase Alexis Grohmann, «Deux hommes qui observent: Javier Marías y Marcel Proust», en *Javier Marías. Quarant'anni di libri. Il Giannone*, IX, 17, 2011, pp. 135-143, además de su ensayo monográfico *Literatura y errabundia*, *op. cit.*

cartas o de muebles, de canciones o de calles, es todavía más evidente si nos referimos a las fotos. En este caso concreto hay que subrayar un detalle importante: las fotos que configuran el entorno familiar del escritor, esto es, «las fotos queridas que tenemos expuestas», y que, por lo tanto, se pueden contemplar a diario, «ya no nos miran».

De nuevo, como en el caso de San Agustín, las imágenes se antropomorfizan al asumir rasgos humanos. Si la función precipua de las fotografías «queridas» es ser miradas, en este caso asistimos a una vuelta de tuerca radical y paradójica, al ser las fotos quienes ya han dejado de mirar al sujeto contemplador. Las fotos se convierten en entes autónomos y personificados que ya dan por sentada la presencia del que las contempla. Es más: es como si estuvieran cansadas o aburridas de mirar siempre al mismo contemplador[24].

Resulta entonces sintomático que, en el capítulo siguiente, Javier Marías empiece a ubicar en el tiempo algunos de esos objetos cotidianos que configuran su paisaje hogareño y a partir de los cuales puede reconstruir historias que atañen a su esfera más íntima. Es el caso de Will-Tom, el anciano guardián que trabaja en la *Institutio*

---

24 Sobre este nudo es fundamental William John T. Mitchell, «¿Qué quieren las imágenes de nosotros?», en *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, trad. de Isabel Mellén, Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017, pp. 53-84. Las fotografías configuran una especie de archivo generalizado en el ámbito de la narrativa española contemporánea, tal y como analiza el fenómeno Patricia López-Gay, *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2020. Pese a la profundidad de los análisis aquí llevados a cabo, no comparto del todo su interpretación de *Negra espalda del tiempo*, sobre todo porque, en esta «falsa novela», y como veremos en seguida, las fotos no contribuyen (o no siempre) a fomentar la así denominada «autoficción»; su observación de que (*id.*, p. 29): «La autoficción provoca la dislocación del efecto probatorio del archivo; de modo intermitente, desencaja la ilusión referencial que, límpida, conduciría de la traza a la ensoñación de su presunto origen» no se podría aplicar de forma apriorística (ni tampoco «intermitente») a la obra en cuestión. Pensemos también en la única foto que aparece en *Tomás Nevinson*, la última novela de Marías de 2021b: se trata de una foto que encuadra a las víctimas de uno de los atentados más crueles y bárbaros de ETA en España; esa foto no «desencaja» ninguna «ilusión referencial», es más: está ahí precisamente para empujar al lector a «encajar», investigar y tomar conciencia de los «hechos reales» que configuran la trágica historia reciente de España.

Tayloriana de la Universidad de Oxford y que el autor, a través de la «figuración del yo» del narrador de *Todas las almas* ya había presentado al lector ficcionalizándolo en cuanto ser que viaja en el tiempo por culpa de un trastorno mental que le impide estar quieto o anclado al presente de los demás profesores que lo saludan en su garita. Si en el caso de la novela de 1989 es el lector quien tiene que imaginar a Will, en el de la «falsa novela» de 1998 al lector se le brinda la oportunidad de poder escuchar su voz y de poder ver su rostro, esto es, de poder contemplar a la «persona real» que está detrás de Will (como cuando a Álvaro Tarfe se le brinda la oportunidad de contemplar al «verdadero» don Quijote en el cap. 73 de la segunda parte de la novela de Cervantes).

Son dos los objetos que permiten entrar en contacto con este ente real anteriormente ficcionalizado: una carta que este le envía a Marías y una foto que este último inserta en la narración a la altura de la evocación de los párrafos de *Todas las almas* en los que nos describe por primera vez al personaje.

La carta del portero está fechada a 5 de junio de 1984, cuando Marías, efectivamente, se solía cruzar con él al ir a dar clases en la *Tayoloriana*. El primer detalle importante que subraya el autor es que Will (que, en el plano real se llama Walter Thomas) escribe sin puntuación: «Ya me voy haciendo un poco viejo 93» (p. 129), cita Marías de la misma carta. En ningún momento se nos aclara el porqué de la falta de puntos y comas en la misiva del portero. Sin embargo, en el párrafo anterior y al evocar a Will, Marías sí especifica que:

> [...] me lo encontraba a veces con sus ojos maravillados y azules y la mano jovial levantada, en su puesto honorífico de la Tayloriana que era ya sólo un préstamo: le permitían ocupar la garita a ratos para que se sintiera útil y no perdiera *el hilo de la continuidad*, para que jugara a ser todavía portero, en la ancianidad como en la niñez se es engañado y se juega, y se nos ocultan cosas, o eso ocurre en toda edad (p. 127).

El *punctum* de la foto surge de la sonrisa del portero, de esa mirada que no sabemos decodificar de forma cabal precisamente porque el narrador y autor nos sugiere (o nos invita a contemplar) la naturaleza inestable de esa mirada «maravillada» que fija el objetivo de la

cámara (cabría preguntarse sobre quién le sacó esa foto a Will-Tom). El anciano portero nos sonríe con la boca entreabierta, bien trajeado y con los brazos cruzados. Al fondo se contempla lo que podría ser *All Souls*, el *college* oxfordiano del que Marías sacará el título de *Todas las almas*. Si, como nos aclara Roland Barthes, la foto congela el tiempo y nos enseña lo que André Bazin definió como «la muerte en acción[25]», en este caso la imagen eterniza la sonrisa de Will-Tom y nos invita a investigar lo que el narrador solo nos sugiere.

La reflexión sobre el tiempo adquiere matices de *contemptus mundi* en las páginas que siguen la evocación del portero de la *Tayloriana*. No será casualidad si, tras la intercalación de la foto de Will-Tom, Marías vuelve a introducir en el texto dos fotos que ya aparecían en *Todas las almas*: me refiero a las del escritor olvidado John Gawsworth, con el que el narrador de la novela de 1989 entra en contacto gracias a los libros que del mismo consigue en las muchas librerías de viejo de Oxford. Si hay algo que lo atrae del personaje es precisamente la escasez de datos de los que dispone (lo que lo involucrará en una «búsqueda del tiempo perdido» del mismo) y el miedo a convertirse en un vagabundo, como lo fue Gawsworth los últimos días de su vida tras haber sido incluso Rey del imaginario y muy literario Reino de Redonda y que el mismo Marías heredará de forma del todo rocambolesca y azarosa, como se nos irá mostrando a lo largo de *Negra espalda del tiempo*.

Marías vuelve a enseñarnos las dos fotos que el narrador en cuanto voz y ente ficticio ya nos había enseñado en la novela de 1989, citando casi integralmente el capítulo que atañe a John Gawsworth e intercalando las mismas fotos que aparecieron en el texto original. Pero las imágenes no son las mismas para quien relata los hechos (igual que no leemos de la misma manera el mismo libro a lo largo del tiempo). Si en la primera écfrasis de la foto, el narrador anónimo de *Todas las almas* se fija en el cigarrillo que el escritor está fumando en algún sitio exótico y lo ve como soldado de la RAF y protagonista de la Segunda Guerra Mundial («Ese cigarrillo no durará», comenta

25 Respectivamente, Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris: Gallimard, 1980 y André Bazin, *Qu'est-ce le cinéma ?*, Paris: Les éditions du Cerf, 1999.

el mismo narrador proyectando en el plano del futuro un pasado que ya pasó y siendo la ceniza del cigarrillo metonimia de la muerte del mismo Gawsworth), en la segunda contemplación Marías nos desvelará qué amigos escritores le evoca la cara del escritor fallecido: «Ahora que soy yo quien habla y no el narrador, puedo decir que a quien me recuerda un poco es a Juan Benet y otro poco a Eduardo Mendoza, por no salirnos de escritores, aunque el primero podría ser colérico y sarcástico además de muy afable y el segundo en cambio parece tan sólo afable y algo irónico» (p. 238).

Si las cosas guardan memoria de sus dueños, este inciso del autor nos demuestra que las mismas cosas pueden encarnar versiones dispares de los mismos sujetos. La foto de John Gawsworth, contemplada en 1998, contiene *in nuce* otras dos imágenes o retratos de escritores: el de Juan Benet, fallecido en 1993, amigo y mentor de Marías, y el de Eduardo Mendoza, vivo y presente en el presente del acto de rememoración del autor. La rectificación de cuanto escrito en 1989 se amplifica, además, en la écfrasis de la segunda foto, la de la máscara mortuoria del mismo Gawsworth. Si en *Todas las almas* la descripción detallada de esta segunda foto macabra termina con las siguientes frases: «Tiene papada. No cabe duda de que está muerto» (p. 239), en *Negra espalda del tiempo* Marías puede aprovechar las informaciones y los datos que ha podido conseguir a lo largo del tiempo sobre Gawsworth para corregir la grafía del nombre de quien le sacó esa máscara mortuoria y ampliar la descripción física de quien murió solo, pobre y olvidado en Oxford, aludiendo a una foto que nunca aparecerá en la «falsa novela[26]»:

> Ahora sospecho que lo afeitaron en el hospital o ya cadáver, porque he visto *una foto* de sus últimos tiempos en la que luce una

26 Sobre las fotos en *Negra espalda del tiempo* es fundamental Elide Pittarello, «Haciendo tiempo con las cosas» en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Javier Marías. Cuadernos de narrativa*, Universidad de Neuchâtel-Arco Libros: Madrid, 2005, pp. 17-48; sobre la manera en la que Marías vuelve a introducir documentos visuales en *Tu rostro mañana*, véase Elide Pittarello, «Sobre las fotos», en Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada.* Tu rostro mañana *de Javier Marías*, Amsterdam-New York: Rodopi, 2009, pp. 91-114.

> fea, larga y deshilachada barba propia de lo que era entonces, un mendigo. También sé que el nombre correcto del autor de la máscara, de quien sólo conocía eso cuando escribí estas páginas, era Hugh Oloff de Wet; sé también que este hombre estuvo en Madrid el año en que nací yo en Madrid y que mucho antes había estado a punto de morir fusilado en Valencia y luego en Berlín una segunda vez. También que en España había perdido un ojo (o eso decía) y había matado, como en otros lugares, antes y después en España (p. 239).

Si el mismo paso del tiempo permite revisar el pasado narrado y corregir los datos aportados dentro del marco de la ficción, la aparición de la foto de John Gawsworth de viejo, con barba larga y ya mendigo moribundo se configura, dentro de la «falsa novela» y de su marco ambiguo entre lo autobiográfico y lo ficticio, como objeto a partir del cual empezar a presentarle al lector la vida y la obra de otro escritor fracasado y amigo del mismo. Es como si el solapamiento temporal entre las tres fotos (dos visibles y una solo evocada a través de la escritura) provocara el interés del autor en saber más sobre Hugh Oloff de Wet, conocido como el autor de la máscara mortuoria de John Gawsworth en *Todas las almas* y destinado a convertirse en otro fantasma que vuelve del pasado en la parte final de *Negra espalda del tiempo*, donde Marías empezará a hilar alrededor de las potenciales tramas que atañen las hazañas de alguien que, igual que Gawsworth, se vio involucrado en las batallas de la Segunda Guerra Mundial en el doble papel —militar y artístico— de soldado y de novelista.

Una nueva huella tangible del pasado de John Gawsworth es la que aparece en la portada de *Tree Pairs of Silk Stockings*, un libro de 1931 de un escritor ruso que mantuvo trato con el Rey de Redonda y con Stephen Graham, el biógrafo de Wilfrid Ewart, tercer escritor citado a raíz de las desventuras de Gawsworth. Si hay algo que llama la atención del ejemplar cuya foto podemos contemplar es precisamente la presencia, la huella real, de la escritura tanto de Graham como de Gawsworth. En la misma portada, Graham escribe de su puño y letra y avisando a no sabemos qué compañeros: «Comrades conserve your energy / USE THE LIFT», para luego añadir: «Notice: The Lift is out of order». Está claro que basta con leer el mensaje para

empezar a preguntarse a qué camaradas se refiere Graham y en qué contexto espaciotemporal les lanza el aviso: ¿en qué parte del mundo se encuentra el biógrafo de Wilfrid Ewart cuando esto escribe? ¿A qué ascensor, y de qué hotel, se refiere[27]? La segunda huella remite de nuevo al posible segundo dueño del libro de 1931, esto es, a aquel mismo Gawsworth que parece haber editado el libro. Es la presencia de una postal en una edición antigua de otra obra de Wilfrid Ewart lo que, seguidamente, provoca esta amarga reflexión: «Algo tiene de incongruente, algo tiene de irónico y quizá mucho de injusto la perduración de este volumen o de cualquiera de los objetos que nos sobreviven, y que son casi todos los que nos rodean y nos acompañan y están a nuestro servicio, simulando su insignificancia» (p. 312).

Estamos frente a un párrafo fundamental, al determinar un giro radical en la rememoración del pasado: si es verdad que los objetos que nos rodean nos sobrevivirán, porque durarán más que nosotros, como demuestran los ejemplares de las obras de Gawsworth, Oloff de Wet y Ewart con los que Marías entra en contacto a lo largo de su estancia en Oxford y tras la publicación de su novela sobre Oxford, también es cierto que todos estos objetos simulan su «insignificancia». Es como si los objetos se camuflaran, siendo, en cambio, «depósitos» de infinitas historias para quien sepa escucharlos, mirarlos, contemplarlos de la forma debida, esto es, para quien sepa proyectar en los mismos las historias de los que fueron sus dueños, remontándose hacia el pasado o nadando de adelante hacia atrás en el fluir del tiempo[28]. La percepción de las huellas de los antiguos due-

27 Es cómica la secuenciación de los dos avisos, al contradecirse el uno al otro en el mismo espacio paratextual: «Utilizad el ascensor» / «El ascensor está fuera de servicio».

28 Sobre la necesidad de interrogar los objetos y, más en general, las imágenes que percibimos a diario, véase Carmen Mª López López, quien, en su puntual e iluminador estudio *El discurso interior en las novelas de Javier Marías. Los ojos de la mente*, Leiden-Boston: Brill, 2021, llega a preguntarse: «¿Cómo pervivirán las imágenes si no son pensadas? ¿Cómo puede la imagen trascender su efímero vuelo, su aura apenas intuitiva si no se reflexiona sobre ella? ¿De qué otro modo pueden ser memorables las imágenes sino pasadas por el tamiz del cerebro que las piensa?». Son preguntas que evocan la pregunta que San Agustín atribuye a las imágenes recordadas: «¿No somos nosotras por casualidad?».

ños de los objetos que rodean a Marías y que le permiten narrar de forma digresiva y disgregada lo que constituye el meollo de *Negra espalda del tiempo* lo empuja a pensar que él mismo es dueño que dejará huérfanos a los objetos que ocupan su espacio vital:

> Es inevitable saber que estas adquisiciones, como todos mis demás objetos viejos o nuevos, pasarán a alguien en el futuro y seguirán su curso o viviendo sin añorarme, y algunas cosas serán tiradas porque a nadie sirvan ni tienten y se conviertan en un engorro. Esta *mesa antigua* sobre la que escribo irá a parar a otra casa, y quizá la *pluma* con que tacho y corrijo irá a otra mano que no será zurda o de sombra; la *lámpara de mesa* de los años veinte y mi *caja de cerillas* de plata de 1917, que perteneció ya a otro antes llamado Muir, mis *soldaditos de plomo* y mis *abrecartas* […]; *los libros de mi biblioteca* volverán al mercado y llevarán mi nombre en la primera página, y la ciudad y el año en que por mí fueron comprados para que pueda recomprarlos entonces cualquier idiota con dinero o un desalmado funcionario de la Biblioteca Nacional si hay mala suerte; y acaso querrá conservar alguien *estos garabatos míos* sobre las hojas blancas, rastros tan remotos llegarán a ser como la dedicatoria de Ewart el olvidado y las anotaciones bromistas de sus recordadores Gawsworth y Graham, todavía más olvidados los que intentaron rescatar del olvido al escritor joven muerto y dejar constancia, los recordatorios son frágiles y se van quebrando, el hilo de la continuidad es fino y no se tensa nunca sin hacer esfuerzo, y ha de estar tenso para que resista y avance (pp. 314-15).

La larga cita nos da cabal demostración de la paradójica postura de quien dice «yo» frente a los efectos devastadores de memoria y olvido, además del estilo típico de Marías que, de nuevo, procede por *accumulatio*, *enumeratio* y *clímax* final. El acto de rememorar el pasado no silenciado a partir de las huellas táctiles, concretas, de los dueños de los libros de los escritores sobre los que elucubra lleva al escritor mismo a imaginar dónde acabarán esos mismos libros que va acumulando a lo largo del tiempo. En este caso concreto, el escritor proyecta en los objetos más característicos de su propio trabajo un plano del futuro hipotético en el que ya estará muerto y, por ende,

en el que ya no podrá saber a ciencia cierta hacia dónde y en las manos de quién acabarán todos estos objetos tan necesarios para que él pueda llevar a cabo el mismo acto de escritura que le consiente rememorar tantas vidas pasadas de escritores olvidados y ya muertos. Marías se encuadra a sí mismo y empieza a elaborar el duelo en el sentido freudiano del término, imaginando cómo será su biblioteca cuando todas esas voces del pasado y su propia voz presente dejen de hablar a quien se tope con esos libros y con esas huellas visibles y tangibles que aparecen en los libros de los demás[29].

No será casualidad, entonces, que es justo en este capítulo donde Marías empezará a evocar el triste destino de su hermano Julianín, muerto con tres años y medio y, por lo tanto, en una edad en la que él mismo todavía no había nacido. De nuevo, el autor y narrador introduce un documento visual para articular esta nueva fenomenología del tiempo pasado y, aparentemente, olvidado: en el retrato vemos a Julianín vivo y, al mismo tiempo, reconocemos al niño que el soldado con la negra armadura lleva entre sus brazos en la portada del libro. El homenaje al hermano adquiere rasgos intermediales al comparar el lector los dos rostros con la écfrasis que el autor y narrador le dedica a Julianín: «A mi hermano se lo ve un niño pensativo en el cuadro, con los ojos serenos y muy abiertos como si entendiera

29 Sigmund Freud, *Transitoriedad*, en *De guerra y muerte. Temas de actualidad y otros textos*, Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2016, pp. 87-94. José Mª Pozuelo Yvancos, en relación con estos párrafos de la «falsa novela», hace referencia al Prólogo del *Quijote*, puesto que en ese caso también Cervantes arranca el acto de escritura enseñándonos al escritor escribiendo (con la famosa crisis de inspiración que lo lleva a representarse a sí mismo con la mano en la mejilla, el codo en la rodilla y la pluma en la oreja ante la página en blanco). Efectivamente, aquí podemos ver no solo a un escritor que duda, sino al escritor encuadrado *post-mortem*. En relación con este nudo, hay una foto de *El País* que choca y entristece al encuadrar precisamente el estudio de Marías, pero sin el escritor. Los libros de su biblioteca ya se han quedado huérfanos, al cumplirse todo lo vaticinado en estos párrafos de *Negra espalda del tiempo* en 1998. Véase José Mª Pozuelo Yvancos, *Novela española del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 2017, nota 15, p. 42 y el artículo de VV. AA., «'Me he quedado huérfana de autor': los lectores se despiden de Javier Marías», en *El País*, 14/09/2022, en línea: <https://elpais.com/eps/2022-09-14/me-he-quedado-huerfana-de-autor-los-lectores-se-despiden-de-javier-marias.html> [última consulta: 05/02/2023].

del mundo más de lo que le tocaba» (p. 318). De la imagen del niño pasamos a escuchar su voz ya que Marías recuerda dos frases que sus padres le atribuyen al niño: una, «No sabe hablar, no tiene memoria y no tiene dientes» (p. 318) dijo de su hermano Miguel cuando este nació. Y luego, al perdonarle a este su actitud poco cuidadosa con sus juguetes, parece que le dijo a su madre: «Déjalo que los rompa. Es brutillo, pero es bueno. Yo lo quiero» (p. 319).

Es la primera vez que, tras una descripción detallada del retrato, Marías le añade sonido al retratado. El elemento sonoro adquiere casi más importancia que el elemento visivo, tal y como queda evidente cuando Marías recuerda cómo su madre contemplaba a su hijo muerto en ese mismo retrato: «Con el cuello erguido se quedaba mirando el retrato y tarareaba, mi madre tarareaba bastante, distraídamente, sobre todo cuando se arreglaba para salir» (p. 317). El tarareo mitiga el dolor de la madre que se queda huérfana de uno de sus hijos, al igual que la intercalación del retrato de la misma amplifica la sensación de melancolía del lector que va reconstruyendo el pasado más íntimo y personal del autor a raíz de su escritura que procede por incisos y por la alternancia constante entre palabras e imágenes. Es sintomático del proceso de la elaboración del duelo comprobar que del retrato de la madre no disponemos de écfrasis; mientras sí se nos citan párrafos de *Una vida presente*, las memorias de Julián Marías, quien también le ofrece al lector su testimonio personal sobre esta muerte absurda y del todo inesperada[30]. El capítulo se cierra significativamente con una nueva imagen, una fotografía del mismo autor con la edad en la que murió Julianín:

> […] a mí no se me ve pensativo ni con los ojos serenos ni muy abiertos, ni doy la impresión de entender nada del mundo, aún menos de lo que me tocaba, siempre me entero tarde. Estoy acuclillado y riendo, con los ojos achinados, casi guiñados del gran contento. Quizá Julianín me habría considerado un cabeza loca, de haberme conocido, esto es, de haber yo nacido con él en

30 Julián Marías, *Una vida presente. Memorias I (1914-1951)*, Madrid: Alianza, 1988, pp. 378-80.

> el mundo, o con él en su trayecto. Quizá habría dicho de mí a su madre: «Déjalo. Es loquillo, pero es bueno» (p. 324).

Como en el caso del retrato de Julianín, también en el de esta fotografía de álbum familiar volvemos a escuchar la voz de quien ya no está. Si antes se evoca el tarareo de la madre, Lola, ahora se evoca de nuevo el discurso serio y casi de adulto del mismo hermano muerto y a través de su propia voz ahora ausente[31].

En este caso, Marías no solo lleva a cabo una rememoración del pasado personal más íntimo y doloroso a través de lo que Massimo Recalcati definiría como «nostalgia cerrada», la que se doblega en el remordimiento y la tristeza por lo que se ha perdido para siempre, sino que adopta también la «memoria del futuro», esto es, la que intenta aplacar el dolor o suavizar las heridas que provoca el movimiento de lo que el mismo autor y narrador llama «la débil rueda del mundo[32]». En esta nueva evocación del hermano muerto, el pa-

---

31 Sobre el nudo «oralidad» y «escritura» y su trabazón a la hora de contarnos a nosotros mismos sigue siendo fundamental Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 137-151.

32 Sobre este sintagma, al imaginar yo un origen shakespeariano, el autor me contestó en 2005, durante la Feria del Libro de Madrid, que no recordaba que fuera tal. En mi estudio arriba citado «El enigma del tiempo en *Negra espalda del tiempo*», vislumbro una posible raíz medieval a partir del análisis de algunos versos de las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, en las que se alude, al revés, a la rapidez de la rueda de la Fortuna. En el artículo titulado «La negra espalda de lo no venido» (y publicado en 1996 para *El País*) el mismo Marías reflexiona sobre los enigmáticos versos de Shakespeare en relación con estos de Manrique: «Pues si vemos lo presente / cómo en un punto se es ido y acabado, / si juzgamos sabiamente, / daremos lo no venido por pasado» (el artículo se recopila en la ed. Cátedra que manejo en las pp. 431-432). Sobre la nostalgia «abierta» y la «cerrada», véase Massimo Recalcati, *La luce delle stelle morte*, Milano: Feltrinelli, 2022, quien habla de una «memoria-archivio», una «spettrale» y una «del futuro» (*id.*, pp. 106-118). Está claro que en la escritura novelesca de Marías prevalece la memoria «espectral», antes que la «memoria-archivo» y antes que la «del futuro» (aunque el discurso se complica en *Tu rostro mañana*, universo narrativo en el que los «intérpretes de vida» están llamados a ejercer precisamente eso, una «memoria del futuro» de los presuntos sujetos peligrosos espiados por el MI6).

sado no es solo la tumba en la que yacen definitivamente su madre y su hermano juntos[33], sino que es también un futuro hipotético en el que el hermano muerto podría seguir hablándole al hermano vivo, subrayando sus rasgos más graciosos o más divertidos[34].

El mismo tipo de «nostalgia abierta» o de «memoria del futuro» en los términos de Recalcati es la que podemos ver en acción en la despedida de su madre y en la de Juan Benet (pp. 276-79). También en estos dos casos la introducción de imágenes realza la dicotomía entre lo que fue (en la dimensión temporal del pasado) y lo que se recuerda (en el plano del presente); de nuevo la memoria se presenta como «depósito» infinito y laberíntico de imágenes.

---

33 Como se nos aclara tras las citas de *Una vida presente*: «Yacen en todo caso en la misma tumba sus cuerpos con sus diferentes edades, y aunque no creo que ellos lo sepan lo sé yo y lo sabe mi padre, y sabe que para él y su más larga edad futura queda todavía sitio, y eso es bastante» (p. 323). Es el sintagma «y eso es bastante» lo que señala la «nostalgia abierta» de quien aun no teniendo fe se alegra de que sus padres y su hermano muerto tan pronto puedan convivir juntos en el plano del más allá, alegría que volverá a confirmar en el artículo «Un sueño prestado», en el que Marías nos relata el sueño de su hermano Miguel en el que este ve y escucha a los tres (padre, madre y hermano mayor) en un diálogo lleno de ternura y de *pathos*. Así termina el artículo citado (ahora en Javier Marías, *Aquella mitad de mi tiempo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2008, pp. 128-130): «los tres son ahora pasado y memoria, y eso al menos comparten. Y no parece tan grave ser pasado, si bien se mira: es un tiempo, o quizá un espacio, lleno de personas interesantes, y también de algunas muy queridas».

34 Ahora bien, si comparamos esta fotografía del autor niño con la última que él mismo introduce en su «Autorretrato farsante» en la última sección de *Miramientos* y con la edad de cuarenta y cinco años, la diferencia entre una y otra imagen es abismal. Véase Javier Marías, *Miramientos*, Madrid: Alfaguara, 1997, p. 125: «[…] es alguien a quien lo ocurrido deja huella, como si los huidizos hechos que acaban siempre por diluirse se le depositaran en la mirada haciéndole ver más de la cuenta y se le asentaran en el rostro conforme». En este autorretrato farsante se puede vislumbrar la naturaleza hermenéutica de la mirada de los «intérpretes de vida» protagonistas de *Tu rostro mañana*.

Si, como vimos, no hay écfrasis propiamente dicha del retrato de la madre que aparece justo después del de Julianín y justo antes de la foto de Javier con la misma edad que su hermano muerto, sí hay descripción detallada de la madre Lola en el lecho de muerte:

> Yo había estado recientemente en París y allí había visto una exposición exhaustiva de Rubens y había comprado bastantes postales. Ella estaba en la cama y yo me senté en el borde, había dejado de teñirse el pelo —pero para mí siempre es negro— y ahora se le veía de un gris muy limpio, sobre su rostro parecido al mío que no llegó a tener casi arrugas, su piel era llena y tersa. Se la veía soñolienta, aturdida, y yo le enseñé las postales de los cuadros de Rubens por distraerla, disfrutaba mucho en los museos. Las fue mirando con un poco de esfuerzo para fijar la atención y la vista, yo le hacía algún comentario. Se detuvo ante el retrato de una mujer, Helena Fourment, menos abigarrado y más nítido que las grandes composiciones. «Mira qué mano», dijo, señalando la mano derecha de la joven, y luego se sonrió ante el extravagante sombrero: «Si yo me hubiera puesto alguna vez esto habría resultado más alta», dijo humorísticamente. Cada vez que veo ahora un Rubens me acuerdo de aquel momento y de la mano de Helena Fourment, y de su sombrero, y de ella (p. 276).

Si en el capítulo sobre Julianín podemos hablar de «elegía», en el de Lola podemos hablar de una evocación casi humorística del pasado y de lo que la figura materna encarna en el presente del hijo vivo. El primer detalle físico de la descripción de Lola es el color del pelo: el hijo se da cuenta de que su madre ha dejado de teñírselo; sin embargo, el verbo que utiliza en el inciso es el presente de indicativo: «pero para mí siempre es negro».

Del pelo, pasamos al rostro, «parecido» al del hijo. Marías se ve reflejado en la cara de su madre y para acompañarla en el momento de la despedida definitiva no solo se sienta en el borde de su cama, sino que empieza a enseñarle postales de la exposición parisina de Rubens que visitó antes de volver a España de forma precipitada. El objetivo es «distraer» a quien sabe que va a morir. La postal de Rubens con el retrato de Helena Fourment, esposa del pintor y protagonista indiscutible de varios de sus cuadros, empuja a Lola a fijarse en dos

detalles: la mano derecha no tiene guante a diferencia de la izquierda que sí lo tiene y guarda un libro de oraciones. El segundo detalle es el gorro de forma extraña y algo fálica que la mujer luce con elegancia.

La última escena vivida en compañía de su madre empuja al autor y narrador a solapar las imágenes del pasado con las del presente. A partir de ese día Marías no podrá evitar asociar la imagen de Helena Fourment con la de su madre a punto de morirse.

Además, volvemos a escuchar la voz de Lola en relación con la respuesta que le dará al hijo a la hora de tratar algunos asuntos íntimos que él nunca quiso compartir con su madre. La voz aparece a través de una carta que el autor admite haber perdido «en algún trasiego» (p. 276) en la que ella le contesta escuetamente: «No lo entiendo, pero también entiendo que no lo entiendo» (*id.*). Esa falta de comprensión entre madre e hijo se resuelve, en cambio, en el plano de la escritura cuando Marías evoca seguidamente el día del entierro, utilizando prácticamente los mismos adjetivos ya citados para describir la postura de Lola en su cama: «En el coche que me llevó hacia su entierro al día siguiente vi mi cara enmarcada en el espejo retrovisor, y *soñoliento y aturdido* iba pensando: "Soy lo más parecido que queda a ella, soy lo más parecido que queda a ella". Era el 24 de diciembre, no tengo muchos más recuerdos de su última hora, llegué el 23, un poco tarde» (p. 276).

No solo la somnolencia y el aturdimiento se adueñan del hijo, como por una especie de osmosis, sino que también el hijo toma conciencia de su estado al contemplar una imagen: la que se refleja en este caso no en una postal de Rubens, sino en el espejo retrovisor del coche que lo acerca al cementerio el día del funeral. La imagen que contempla lo empuja al solapamiento que ya anuncia al entrar en la habitación en la que yace su madre: «su rostro parecido al mío» se convierte, en esta última notación, en una identificación casi total, además de inquietante: «Soy lo más parecido que queda a ella», donde la utilización del «lo» neutro es sintomático del peso de la herencia en quien sigue con vida y tendrá que empezar a llevar a cabo la elaboración del duelo[35].

35 Sobre este nudo, véase Elide Pittarello, «Retratos de familia en *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías», en Natalie Noyaret y Anne Paoli (eds.), *L'écrivain*

Imágenes y palabras tejen un mismo mecanismo narrativo (e intermedial) también en el caso de Juan Benet. El último encuentro en su casa se realiza en el nombre de la amistad y de la risa. Javier Marías vuelve de un viaje a Londres y, junto con Mercedes López-Ballesteros, una de sus amigas más íntimas, empieza a relatarles las supuestas anécdotas compartidas con Guillermo Cabrera Infante y su mujer Miriam. La señal de reconocimiento de la enfermedad que causará la muerte del escritor nunca aparecerá de manera clara, pero sí se cita en el momento en el que Benet no aguanta tanta risa: «"Ay, no me hagas reír tanto, que me duele aquí", y se señaló no recuerdo si el pecho o un costado» (p. 278). Obviamente, ni Marías ni Mercedes saben que esa será su última ocasión para compartir risas con Juan Benet; el comentario del autor y narrador que sí conoce el desenlace final es un nuevo ejemplo de «nostalgia abierta» o de «memoria del futuro»: «Así que gracias a ellos [Cabrera Infante y su mujer] hice reír sin cesar a don Juan aquella noche y cómo me alegro ahora de haberlo hecho y de no haber parado cuando dijo que le dolía la risa, porque resultó ser la noche última y así mi penúltima visión de don Juan es un Juan muy risueño» (p. 278).

La écfrasis final es todavía más cinematográfica y enternecedora, porque, como en el caso de la muerte de su madre, el autor vuelve a describir al moribundo subrayando los efectos visuales de su presencia:

> Él salió a la puerta a despedirnos ya tarde, y la última visión es por tanto la de una figura larga en lo alto de los escalones de entrada de su chalet de El Viso, con la sonrisa aún puesta de la risa pasada como un rastro suave y adormecedor antes del sueño, la larga figura en penumbra recordada contra la luz de dentro diciéndonos adiós con la mano y no con el pensamiento (p. 279).

La risa que le provoca Marías le deja al maestro y amigo una sonrisa comparada con «un rastro suave y adormecedor antes del sueño». Si el sueño es aquí evidente metonimia de la muerte inminente (la

---

dans le récit de fiction espagnol contemporain, Binges: Orbis Tertius, 2017, pp. 353-366.

visita se realizó el 13 de diciembre de 1992; Benet moriría el 5 de enero de 1993), la risa y la sonrisa última hacen rima con el tono humorístico con el que la madre del autor contempla la postal de Rubens que este le enseña para distraerla. El contraste cromático entre la luz de «dentro» y la oscuridad de la silueta contemplada desde «fuera» (y en el marco de la puerta) pone de relieve el temor del vivo hacia el amigo que sabe que se acerca su final. De manera similar y especular, Juan Benet dirá «adiós» con la «mano» y no con el «pensamiento» porque, pese a saber bien que ya no le queda mucho tiempo, confía en que podrá volver a ver a su amigo más joven. Y si Mercedes López-Ballesteros, en cambio, estallará a llorar y a apoyarse en el hombro de Marías es porque ella sí prevé el desenlace final e ineludible.

Conclusión: una luz que no se apaga en un «depósito infinito»

Negra espalda del tiempo se configura como una «falsa novela» porque se presenta como un texto híbrido en el que, igual que en el *Tristram Shandy*, las imágenes vienen intercaladas en el cuerpo del texto y del flujo verbal para fomentar una lectura de corte intersemiótico e intermedial. Si Laurence Sterne, en la carrera a contrarreloj de Tristram Shandy para contar toda su vida, introduce la página en blanco, la página «marmolizada» y los diagramas «pre-estructuralistas» de su trama errabunda para jugar con ironía y (a veces) humor negro con el lector empírico, invitándolo a reflexionar sobre *Cronos*, Javier Marías va desarrollando su escritura «sin brújula» introduciendo imágenes que dialogan con el paso del tiempo al ser rescatadas de los mismos objetos (libros, postales, fotografías, retratos) con los que entra en contacto y que le permiten el mismo acto de escritura y de rememoración. Es más: como hemos podido comprobar en los fragmentos citados, los objetos, las fotos, los retratos siguen hablándole a quien los contempla y escucha la voz de los mismos.

Volvamos a San Agustín y, esta vez, al cap. XIV del Libro XI de sus *Confesiones*: «¿Qué es entonces el tiempo? ¿Quién podrá explicarlo concisa y fácilmente? ¿Quién podrá comprenderlo, al menos con el pensamiento, para formular una explicación al respecto? Y sin

embargo, ¿qué otra cosa recordamos al hablar más cercana y conocida que el tiempo[36]?».

El tiempo parece aquí adquirir matices parecidos a los que Freud le atribuye a lo que él mismo define como «lo ominoso[37]». Algo tan familiar que, sin embargo, nos resulta extraño, cercano (lo más cercano y conocido que tenemos a disposición y a nuestro alcance) y, al mismo tiempo, indescifrable. Es lo que le provoca asombro a San Agustín cuando hace hablar las imágenes de las cosas recordadas: «¿No somos nosotras por casualidad?».

Esta pregunta inquietante vuelve a aparecer implícitamente en el capítulo que sigue tras la evocación de la muerte de Julianín y del retrato de Lola. Marías recuerda la frase típica de las madres para ayudar a los hijos a olvidar el dolor o algún miedo infantil: «Ya pasó, ya está, ya pasó» (p. 329). El autor y narrador toma inspiración de esta frase hecha para volver a reflexionar sobre el enigma temporal y sobre cómo funciona la memoria:

> Más bien nada pasa ni nada está ni nada pasa, y nada hay que no sea como *el lento relevo de luces* que veo a veces desde mis ventanas mientras no me duermo o ya estoy despierto y miro hacia la plaza o hacia la calle con sus mujeres y hombres madrugadores que llevan todavía en sus ojos pintada la noche oscura y en sus cuerpos la impregnación de las sábanas sudadas o limpias compartidas o acaparadas (p. 329).

El «yo» rememora una escena rutinaria que vive cuando sufre de insomnio: las ventanas de su casa se convierten en el lugar privilegiado para observar (de arriba hacia abajo) a esos transeúntes que todavía no han abandonado del todo la cama en la que dormían (compartiendo o acaparando las sábanas, sudadas o limpias según el contexto erótico o pasional en el que han podido transcurrir la noche). El lector atento podrá ver en el sentido literal del término el efecto de ese «lento relevo de luces» contra la (sanjuanina) «noche

36 San Agustín, *Confesiones*, *op. cit.*, p. 560.

37 Sigmund Freud, «Lo ominoso», en *Obras completas*, XVII, Buenos Aires: Amorrortu, 1976, pp. 215-251.

oscura» (como si de una batalla o metamorfosis mística se tratara) en las páginas 222-223 de la «falsa novela».

Se trata de dos fotografías que encuadran en horizontal el mismo techo de pizarra del mismo edificio cubierto por la nieve. Si en la primera foto la niebla parece tapar parte de la imagen y conferirle al edificio sin nombre un aura fantasmal o espectral, en la segunda vemos de forma nítida la nieve acumulada y las ventanas de antigua talla con los pináculos y las farolas de las que seguidamente nos da una descripción detallada el autor y narrador.

La imagen de la nieve que el autor y narrador protagonista describe en su metamorfosis y en relación con el techo de pizarra, «*resbaló la nieve* más rápidamente que por las tejas vecinas» cuando, en cambio, «la pizarra la hacía esforzarse» y «*resbalaba la nieve* y caía hecha agua sobre la plaza —más blanca que la piel la nieve» (p. 224) remite a dos fragmentos de *Mañana en la batalla piensa en mí*, la novela inmediatamente anterior a *Negra espalda del tiempo* y publicada en 1994: si en un primer momento, reflexionando sobre el enigma del tiempo, Víctor Francés afirma que «*es todo resbaladizo*, *como la nieve* compacta»; en un segundo momento, y hacia el final de su narración, llegará a las mismas conclusiones del Javier Marías que narra la «falsa novela»: «Y cuán poco va quedando de cada individuo en el tiempo inútil *como la nieve resbaladiza*[38]».

Ahora bien, esta imagen de la «nieve resbaladiza» surge de otra, anterior reflexión sobre el enigma temporal: me refiero al Thomas Browne del ensayo titulado *Hydriotaphia, Urn Burial, or, a Discourse of the Sepulchral Urns lately found in Norfolk* (1658) que el mismo Marías tradujo en su día al español:

> Llorar hasta volverse piedra es fábula: las aflicciones producen callosidades, *las desgracias son resbaladizas*, o *caen como la nieve sobre nosotros*; lo cual, sin embargo, no es un infeliz entumecimiento. Ignorar los males venideros, y olvidar los males pasados, es una misericordiosa disposición de la naturaleza, por la cual digerimos la mixtura de nuestros escasos y malvados días; y,

38 Javier Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, Madrid: Suma de Letras, 2000, respectivamente en las pp. 76-77 y p. 412.

> al no recaer nuestros liberados sentidos en hirientes remembranzas, nuestras penas no se mantienen en carne viva por el filo de las repeticiones[39].

Se trata de una *consolatio philosophiae* a través de la cual el tiempo no es solo motivo del *contemptus mundi*, sino también instrumento útil y decisivo para «olvidar los malos pasados» y «digerir» los «malos futuros» (o la «mixtura» de ambos en «nuestros escasos y malvados días»). El olvido es necesario para elaborar el duelo que nos provocan las (quevedescas) «hirientes remembranzas» y «nuestras penas». De un médico filósofo del siglo XVII pasamos a la última imagen que cierra (o parece cerrar) la «falsa novela» de la mano de William Shakespeare.

Imaginando las vidas de los hombres y las mujeres que contempla desde arriba, Javier Marías razona sobre la aparente «cortesía» que el tiempo manifiesta en el extraño fenómeno al que podemos asistir en el amanecer: cuando surge el sol, las luces artificiales de las farolas siguen encendidas. Según el autor, esas luces artificiales, destinadas a sucumbir frente a la luz natural, son «el testimonio respetuoso y benigno de que existió lo que ya ha cesado» (p. 225). Es por este motivo por el que solo después algún funcionario las apagará para evitar el despilfarro. El capítulo se cierra con esta repetición: «y apaga la luz, y luego la apaga». Se trata de la casi idéntica frase con que se cierra la «falsa novela», con ligera variación musical sobre el mismo tema: «y aún así la luz no se ha apagado».

La frase proviene de la escena II del V acto del *Otelo*: «Put out the light, and then put out the light[40]». Es el momento más trágico de la obra teatral, cuando Otelo ha decidido matar a Desdémona, convencido por el falso testimonio del diabólico Yago. También estos versos —igual que «the dark backward and abyss of time» citados por Benet y convertidos en el título de la «falsa novela» de Marías— se

---

39 Thomas Browne, *La religión de un médico-Hydriotaphia*, con prólogo de C. A. Patrides, trad. de Javier Marías, Madrid: Alfaguara, 1986, pp. 240-41 (Marías volverá a publicar esta traducción en el 2009 en su editorial Reino de Redonda).

40 William Shakespeare, *Othello*, en *The Complete Works*, *op. cit.*, V, 2, vv. 6-7, p. 849.

pueden comprender, si nos limitáramos al nivel del significante, pero se convierten en oscuros y herméticos, si empezáramos a analizar su significado: ¿qué quiere decir en este contexto «apaga la luz, y luego apaga la luz»? ¿A qué luces podría aquí estar refiriéndose el Moro de Venecia[41]? Simbólicamente, la luz podría representar la vida de la misma Desdémona; también podríamos imaginar la presencia de una vela en el momento en el que Otelo va a llevar a cabo el uxoricidio y es verosímil que prefiera no mirar la cara de quien amó y ahora, en cambio, se prepara a matar. En realidad, Shakespeare alude también a las «chaste stars» (o «castas estrellas») que Otelo llama como testigos oculares de la inminente venganza. Sin embargo, hay que subrayar otro detalle cromático que podría remitirnos a la imagen de Browne del tiempo en cuanto «nieve resbaladiza»: la piel de Desdémona se presenta como «whiter skin of hers than snow», o, lo que es lo mismo, «más blanca que la nieve». Este símil nos permite llegar a la siguiente lectura del final (abierto) de *Negra espalda del tiempo* (obra que se presenta inconclusa desde el íncipit): solo si la luz no se apaga, solo si uno está dispuesto a tensar el hilo de la continuidad, solo si uno está predispuesto hacia una nostalgia que no es solo memoria espectral del pasado, sino apertura hacia el futuro, podrá relatar lo ocurrido, inventar lo no ocurrido y escuchar, así, la voz del tiempo[42], ese enigma imposible de resolver incluso recurriendo a la memoria, eso que San Agustín, en el 398 d. C., imagina como «depósito infinito» de imágenes resbaladizas.

---

41 Retomo aquí parte del hilo del discurso desarrollado en mi estudio *Javier Marías y el enigma del tiempo*, Murcia, Editum, 2016, pp. 237-239.

42 Así se presenta Jacques Deza en *Tu rostro mañana 2. Baile y sueño,* Madrid, Alfaguara, 2004, p. 246: «Soy *como nieve* sobre los hombros, *resbaladiza* y mansa, y la nieve siempre para» para luego añadir, proyectándose hacia el futuro: «[...] Seré eso, lo que fue ya que no ha sido. Es decir, seré tiempo, lo que jamás se ha visto, y lo que no puede ver nadie». Como nos recuerda Antonio Prete en su *Trattato della lontananza*, Milano: Bollati Boringhieri, 2008, p. 46, *Mnemosyne* (o la «Memoria») es la Musa de la que se originan todas las artes: «Ossia, ciò che si fa immagine, racconto, ritmo. Ciò che preserva il tempo contro il morire del tempo», o lo que es lo mismo: «[La memoria es] lo que se hace imagen, relato, ritmo. Lo que preserva al tiempo contra el morirse del tiempo».

Bibliografía citada

Alberca, Manuel, *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*, Málaga: Pálido Fuego, 2017.

—, «Javier Marías o las paradojas del narrador espía. De *Todas las almas* a *Berta Isla*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 20, 2019, disponible en línea: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/javier-marias-o-las-paradojas-del-narrador-espia-de-todas-las-almas-a-berta-isla/3> [último acceso: 05/02/2023].

Aldersey-Williams, Hugh, *Las aventuras de Sir Thomas Browne en el siglo* xxi, trad. de Carlos Jiménez Arribas, Madrid: Siruela, 2017.

Barthes, Roland, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris: Gallimard, 1980.

Bazin, André, *Qu'est-ce le cinéma ?*, Paris: Les éditions du Cerf, 1999.

Benet, Juan, *Puerta de tierra*, Barcelona: Seix Barral, 1970.

Benjamin, Walter, *Iluminaciones*, trad. de Jesús Aguirre y Roberto Blatt, Barcelona: Taurus, 2020.

Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general I*, México: Siglo xxi, 1971.

Browne, Thomas, *La religión de un médico-Hydriotaphia*, con prólogo de C. A. Patrides, trad. de Javier Marías, Madrid: Alfaguara, 1986.

Candeloro, Antonio, «*Negra espalda del tiempo*: Jano y la espacialización del tiempo. Análisis iconográfico de una imagen bifronte», *Rassegna Iberistica*, 96, 2012, pp. 41-55.

—, «El enigma del tiempo en *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Nuevos caminos del hispanismo: actas del* xvi *Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, vol. ii, 2010, pp. 147-155.

—, *Javier Marías y el enigma del tiempo*, Murcia: Editum, 2016.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Círculo de Lectores-Espasa Calpe, 2009.

Cuñado, Isabel, *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*, Amsterdam-New York: Rodopi, 2004.

Freud, Sigmund, «Lo ominoso», en *Obras completas*, xvii, Buenos Aires: Amorrortu, 1976, pp. 215-251.

—, *Transitoriedad*, en *De guerra y muerte. Temas de actualidad y otros textos*, Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2016.

Grohmann, Alexis, *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*, Amsterdam-New York: Rodopi, 2011.

—, «Deux hommes qui observent : Javier Marías y Marcel Proust», en *Javier Marías. Quarant'anni di libri. Il Giannone*, ix, 17, 2011, pp. 135-143.

López-Gay, Patricia, *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2020.

López López, Carmen Mª, *El discurso interior en las novelas de Javier Marías. Los ojos de la mente*, Leiden-Boston: Brill, 2021.

Marías, Javier, *Miramientos*, Madrid: Alfaguara, 1997.

—, *Mañana en la batalla piensa en mí*, Madrid: Suma de Letras, 2000.

—, *Literatura y fantasma*, Madrid: Alfaguara, 2001.

—, *Aquella mitad de mi tiempo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2008.

—, *Tu rostro mañana*, Madrid: Alfaguara, 2009.

—, *Negra espalda del tiempo*, edición de José Antonio Vila Sánchez, Madrid: Cátedra, 2021.

—, *Tomás Nevinson*, Madrid: Alfaguara, 2021b.

Marías, Julián, *Una vida presente. Memorias I (1914-1951)*, Madrid: Alianza, 1988.

Mitchell, William John T., *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, trad. de Isabel Mellén, Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017.

Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Pittarello, Elide, «*Negra espalda del tiempo*: instrucciones de uso», en Maarten Steenmeijer (ed.), *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam-New York: Rodopi, 2001, pp. 125-134.

—, «Haciendo tiempo con las cosas» en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Javier Marías. Cuadernos de narrativa*, Madrid: Universidad de Neuchâtel-Arco Libros, 2005, pp. 17-48.

—, «Sobre las fotos» en Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada.* Tu rostro mañana *de Javier Marías*, Amsterdam-New York: Rodopi, 2009, pp. 91-114.

—, «Retratos de familia en *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías», en *L'écrivain dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Natalie Noyaret y Anne Paoli (eds.), Binges: Orbis Tertius, 2017, pp. 353-366.

Pozuelo Yvancos, José Mª, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*, Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010.

—, José Mª, *Novela española del siglo* xxi, Madrid: Cátedra, 2017.

—, José Mª, «Diálogo germinativo de los textos: Javier Marías ante un motivo de Juan Benet», en *Revista de Occidente*, 450, 2018, pp. 99-114.

Prete, Antonio, *Trattato della lontananza*, Milano: Bollati Boringhieri, 2008,

Prellwitz, Norbert von y Campra, Rosalba (eds.), *Escrituras del yo. España e Hispanoamérica*, Roma: Bagatto, 1999.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, vol. ii, Parte 2 (*Noms des pays : le pays*), en línea <https://marcel-proust.com/marcelproust/145> [última consulta: 05/02/2023].

Recalcati, Massimo, *La luce delle stelle morte*, Milano: Feltrinelli, 2022.

Ricœur, Paul, *Temps et récit*, Paris: Seuil, 1983-1985.

San Agustín, *Confesiones*, introducción, traducción y notas de Alfredo Encuentra Ortega, Madrid: Gredos, 2010.

Shakespeare, William, *Othello*, en *William Shakespeare. The Complete Works*, S. Welles y G. Taylor (eds.), Oxford: Clarendon Press, 1988.

—, *The Tempest*, en *William Shakespeare. The Complete Works*, S. Welles y G. Taylor (eds.), Oxford: Clarendon Press, 1988.

Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*, Madrid: Alfaguara, 2002.

VV. AA., «'Me he quedado huérfana de autor': los lectores se despiden de Javier Marías», en *El País*, 14/09/2022, en línea: <https://elpais.com/eps/2022-09-14/me-he-quedado-huerfana-de-autor-los-lectores-se-despiden-de-javier-marias.html> [última consulta: 05/02/2023].

Retrato polifónico de John Gawsworth: entre intermedialidad y temporalidad en *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías

---

Corinne Cristini
Sorbonne-Université, CRIMIC EA2561

> A veces pienso que para alguien que empezó escribiendo y leyendo en este sentido inverso […] el tiempo ha de ser distinto que para la mayoría que nunca ha intentado ir de atrás adelante sino siempre ha marchado de delante atrás, o no ha tratado de empezar por el fin sino acomodarse a él […][1].

La imagen de la filiación literaria, de esta forma de herencia y posteridad, recorre la obra del eminente novelista Javier Marías haciendo del autor un ser «fantasmático» —la referencia al «fantasma» siendo predilecta en sus escritos— dispuesto a rescatar la memoria de los escritores ya fallecidos y olvidados. El género biográfico estrechamente vinculado con el arte retratístico cobra así una dimensión relevante bajo la pluma de Marías, tal y como lo atestiguan las dos obras dedicadas respectivamente a escritores extranjeros muertos y a escritores vivos y muertos de lengua española, *Vidas escritas* (1992) y *Miramiento*s (1997), las cuales introducen parcial o integralmente fotografías como soportes al texto. Cabe recordar a este propósito que la segunda obra, *Miramientos*[2], nace como extensión

1 Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Madrid: Alfaguara, 1998, p. 362.

2 Javier Marías, *Miramientos*, Madrid: Santillana, S. A. (Alfaguara), 1997.

del apéndice titulado «Artistas perfectos», colofón de *Vidas escritas*[3], donde la écfrasis fotográfica —entendida aquí como la descripción selectiva de una actitud o de unos rasgos del escritor cuyas fotos están reproducidas al lado del texto— prevalece sobre la tendencia más biográfica de *Vidas escritas*. Una de las novedades de la escritura de Marías en el panorama de la narrativa española de los años 1970-1990 estriba en la hibridación de los géneros, en el recurso predilecto a la intertextualidad y metatextualidad, en una forma de circulación entre los medios y los discursos, lo que podría abarcar el concepto más reciente de *intermedialidad*. Conviene recordar con Éric Méchoulan que:

> l'intermédialité peut désigner les déplacements, échanges, transferts ou recyclages d'un média bien circonscrit dans un autre […]. Mais l'intermédialité ouvre sur des problèmes bien plus larges que ce genre de cas particulier. L'intermédialité est surtout ce creuset de médias dans lequel émerge, flotte, circule, change, s'établit peu à peu ce qui en vient à prendre le visage apparemment reconnaissable de tel ou tel média […] l'intermédialité nous engage dans une dynamique d'où émerge chaque média[4].

Este concepto de *intermedialidad* (entendido como las distintas relaciones y circulaciones de un medio dentro de otro medio o la representación de un medio en otro), que acuñó en los años 1980 y comenzó a consolidarse en el ámbito académico hacia principios del siglo XXI, permitió arrojar nueva luz sobre la creación literaria en interacción con las demás artes, más allá del *ut pictura poesis* horaciano, propiciando nuevos juegos textuales y enriqueciendo aún más la dialéctica entre ficción y realidad, referencialidad y autorreferencialidad.

---

3 Javier Marías, *Vidas escritas*, Madrid: Alfaguara, 2012, edición ampliada (1ra edición 1992), pp. 255-273.

4 Éric Méchoulan, «Intermédialité, ou comment penser les transmissions», *Fabula / Les colloques*, « Création, intermédialité, dispositif », URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php> (consultado el 26 de marzo de 2023).

En 1989, en su obra *Todas las almas*, Javier Marías inserta en la diégesis novelesca una reseña biográfica de un escritor británico menor, ya muerto y relegado al olvido, Terency Ian Fytton Armstrong conocido también bajo el pseudónimo de John Gawsworth (1912-1970), y publica incluso dos fotografías que acompañan al texto: una de Gawsworth en su juventud, con uniforme de la RAF, y otra de su máscara mortuoria. En el homenaje póstumo que Elide Pittarello rendió a Javier Marías, el 30 de septiembre de 2022, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, hizo hincapié en la dificultad que tuvo entonces el escritor al publicar una novela como *Todas las almas,* tan moderna y desconcertante para la época, en particular por la presencia de las ilustraciones fotográficas que no respondían a los cánones novelescos habituales[5]. En efecto, el incluir imágenes materiales en un texto ficticio solía considerarse aún como un empobrecimiento cultural y un obstáculo para el imaginario del destinatario. Philippe Ortel nos recuerda que en Francia hubo que esperar los años 1990-2000 para que se impusiera la fotografía en el espacio del libro[6]. El propio autor calificó la obra polimorfa *Negra espalda del tiempo*, cuyo punto de partida radica en la recepción de la novela *Todas las almas*, de «falsa novela[7]», con una fuerte dimensión inter o intratextual y metatextual. En ella vuelve de modo obsesivo sobre la figura de Gawsworth/Armstrong, y reproduce las mismas fotos del poeta que en la obra fuente o *hipotexto*. Cuestionaremos así el papel y la relevancia de la fotografía en la construcción del retrato plural y caleidoscópico de Gawsworth. Si bien se ha subrayado la importancia de la fotografía en el universo de Marías —cabe mencionar ante

5 Véase «Elide Pittarello en el homenaje a Javier Marías, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 30 de septiembre de 2022»: <https://www.youtube.com/watch?v=xk023AIW9b0> (consultado el 26 de marzo de 2023).

6 Philippe Ortel, «Visage vague, visage restreint. La médiation photographique dans l'autobiographie des années 1980», in Robert Dion y Mahigan Lepage (dir.), *Portraits biographiques*, Rennes: Presses universitaires de Rennes (Coll. La Licorne nº 84), pp. 33-34.

7 Véase a este propósito la tesis de Amélie Florenchie, *La répétition dans* Negra espalda del tiempo *de Javier Marías*, Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2003. HAL Id: tel-00842119 (consultado el 26 de marzo de 2023).

todo el estudio de Elide Pittarello al respecto[8]—, tal como lo afirmaba Mihai Iacob en su artículo «La écfrasis auto/docuficcional en *Tu rostro mañana* de Javier Marías[9]», un análisis más profundizado sobre el tema aplicado a la totalidad de su obra queda aún por realizar.

En este estudio recalcaremos la presencia significativa de la fotografía como plasmación visual de la consciencia obsesiva del tiempo inherente al autor y la dimensión mortífera que cobra bajo su pluma. Quizá la estética de la espiral en Marías, la recurrencia, la fragmentación, la gran dimensión metatextual sean señales de esa «posmodernidad» que Annie Bussière-Perrin recogió en su artículo «Le roman espagnol actuel : une poétique de la confusion» en el volumen que coordinó en 2001, *Le roman espagnol actual : pratique d'écriture 1975-2000*[10].

Por otra parte, plantearemos la finalidad de semejante insistencia y recurrencia en el personaje del escritor menor y olvidado Ian Fytton Armstrong/Gawsworth, en estas dos obras del ciclo oxoniense: *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*. Bien se sabe que la filiación simbólica entre el autor y el personaje de Gawsworth fue tan fuerte que, en 1997, Javier Marías se convirtió en el heredero del reino —tan real como fantástico— de la isla caribeña Redonda, del cual Gawsworth había sido nombrado rey, en 1947, a la muerte de su maestro Shiel. Nos podremos preguntar hasta qué punto esta focalización sobre el personaje de Gawsworth participa de un juego literario haciendo aún más porosa y borrosa la frontera entre lo ficcional y lo referencial. Se trata tal vez de un hallazgo personal determinante, una revelación epifánica en la vida del autor-narrador, con una dimensión especular, siendo Gawsworth a la vez un modelo

---

8 Elide Pittarello, «Sobre las fotos», in A. Grohmann y M. Steenmeijer (dir.*), Allí donde uno diría que ya no puede haber nada.* Tu rostro mañana *de Javier Marías*, Amsterdam - Nueva York: Rodopi, 2009, pp. 95-113.

9 Mihai Iacob, «La écfrasis auto/docuficcional en *Tu rostro mañana* de Javier Marías», in Laurent Gallardo (dir.), *Intermédialités dans les arts et la littérature de l'Espagne (XX*e *et XXI*e *siècles)*, *ILCEA*, n° 35, 2019. <https://doi.org/10.4000/ilcea.6117> (consultado el 26 de marzo de 2023).

10 Annie Bussière-Perrin, «Le roman espagnol actuel : une poétique de la confusion», in *Le Roman espagnol actuel. Pratique d'écriture 1975-2000*, Montpellier: Centre d'études et de recherches sociocritiques, T. 2, 2001, pp. 11-36.

y un contramodelo. Este estudio nos invita también, en la misma perspectiva que Robert Dion y Mahigan Lepage en *Portraits biographiques*[11], a cuestionar el género del «retrato literario» estrechamente vinculado aquí con el retrato biográfico, ya que la construcción del personaje de Gawsworth/Armstrong estriba en varios discursos, en fuentes documentales, bibliográficas y ficcionales, en lo textual y lo icónico, en una forma de *dialogismo* bajtiniano. Se supone que todos estos materiales y discursos han de recrear de modo *polifónico* al personaje polimorfo.

Veremos primero cómo se traduce y se construye la figura multifacética de Gawsworth/ Armstrong a través de una *polifonía* textual, una forma de *intermedialidad*, luego nos centraremos en la percepción peculiar y obsesiva del tiempo que tiene el autor-narrador y que se refleja en la escritura biográfica y en el soporte fotográfico convocados para reavivar la imagen del escritor-poeta. Concluiremos planteando la relación especular del autor-narrador con la figura de Gawsworth cuestionando los géneros literarios e icónicos de la representación de sí mismo y del otro.

Enfoque en el personaje de Gawsworth/Armstrong: bajo el signo de la hibridación y de la *intermedialidad*

Tanto en su volumen ensayístico *Literatura y fantasma* como en los prolegómenos de su obra *Negra espalda del tiempo*, Javier Marías invita al lector a cuestionar la instancia narrativa dudosa («[…] no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo[12]»), el lenguaje ilusorio y embustero, y, por tanto, los límites entre la ficción y la realidad entreverando ambos mundos en un juego sutil sumamente

11 Robert Dion y Mahigan Lepage en *Portraits biographiques, op. cit.*, p. 14: «Dans la biographie, c'est bien plutôt le mouvement, la transformation, la fluidité d'une personnalité qu'est chargée de traduire la narration. Le portrait ne représente qu'une stase de la biographie, plus ou moins fugace, au sein du mouvement temporel qui entraîne, souvent à vive allure, le récit de vie».

12 Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 16.

retórico y metadiscursivo[13]. Bien lo recalcó Elide Pittarello en su aproximación a la obra de Javier Marías:

> Nada de lo que inventa tiene un lugar definitivo, sobre todo los hechos, la gran quimera. Para montarlos y desmontarlos basta jugar con las convenciones, romper los pactos […]. Para este escritor los géneros literarios tienen escasa importancia, de ahí la permeabilidad entre sus diversos tipos de escritura, los ecos amortiguados o claros que pasan de un texto a otro[14].

La construcción del personaje de Gawsworth a través de sus múltiples retratos procede de una porosidad de los géneros en ambas obras estudiadas: se entremezclan así la ficción novelesca, la biografía, las memorias, la autoficción, la metaficción, el ensayo, la literatura de la «no ficción» (con las fotos de Gawsworth, los mapas de Redonda, los actos de defunción y de matrimonio del personaje, las cartas, los ex libris, entre otros). Cabe recalcar también las estratagemas del autor, quien, al convocar en su novela *Todas las almas* a un personaje real, extraficcional, cuya existencia está atestiguada por documentos, en particular imágenes fotográficas, esboza en realidad una doble biografía del personaje, lo que produce un deslizamiento del retrato histórico a un retrato subjetivo e imaginario. Si bien perdura este juego de *ficcionalización* de Gawsworth en *Negra espalda del tiempo*, la inserción del personaje se inscribe en otro contexto, en una obra más ensayística y memorística que novelística, en una galería de retratos de otros escritores (entre otros, Wilfrid Ewart, Stephen Graham, Hugh Oloff, algunos vinculados con Gawsworth) y también de retratos familiares (el hermano muerto Julianín, Dolores Franco, su madre fallecida, e incluso el propio retrato del autor).

En *Todas las almas*, el narrador autodiegético nos recuerda primero cómo su afición bibliófila lo llevó a entrar en contacto con

---

13 Javier Marías, «Autobiografía y ficción», *El autor sobre sus escritos*, in *Literatura y fantasma*, Madrid: Siruela, 1993, p. 69: «[…] abordar el campo autobiográfico, pero sólo como ficción».

14 Elide Pittarello,«Prólogo», *Mientras ellas duermen*, Barcelona: Debolsillo, 2007, p. 8.

unos libreros de viejo ingleses, el matrimonio Alabaster que a su vez lo relacionó con el ex librero Alan Marriott para que este le ayudara a encontrar libros sobre el autor Arthur Machen («[…] aquel raro escritor de estilo refinado y sutiles horrores […][15] »). Fue en su conversación con ese librero cuando se mencionó por primera vez el nombre de John Gawsworth al haber redactado Machen el prólogo de uno de sus libros: *Above the River*[16].

Nos enteramos a continuación, en el décimo capítulo de la novela, de que el narrador lleva más de un año, desde esa primera visita, buscando más libros y datos sobre el autor desconocido. En el mismo capítulo, nos propone el narrador una reseña biográfica fragmentaria del personaje, así que Gawsworth/Armstrong aparece primero en la diégesis principal de la obra como objeto de investigación del narrador y referente histórico, antes de resurgir, en el capítulo 16, en una diégesis secundaria —como sujeto ficcional esta vez— que se engarza en el relato principal. Se trata de los recuerdos de infancia de Clare Bayes, la amante del narrador en Oxford, quien relata la historia funesta de su madre cuando vivía la familia en Delhi: esta tenía un amante llamado Terry Armstrong que no dejó ningún rastro de su existencia en aquella época y de quien pudo haber estado embarazada cuando se suicidó tirándose de un puente. La homonimia entre este Terry Armstrong y el escritor-poeta Terence Ian Fytton Armstrong lleva entonces al narrador a confundir y fusionar ambas figuras en su imaginario, en un momento de ensueño y de fantasía poética, lo que hace aún más compleja y borrosa la identidad del personaje:

> […] yo seguí pensado en el nombre de Armstrong, y pensé esta vez (al tiempo que oía contar aquel episodio tan melodramático a uno de sus testigos) : 'No puede ser y no será y no es, Armstrong es muy corriente y también Terry es corriente, hay millares de Terries y millares de Armstrongs y centenares de Terry Armstrongs, y además no hay forma de averiguarlo porque nadie sabe nada de

15 Javier Marías, *Todas las almas*, Barcelona: Anagrama, 1993 (1ra edición 1989), pp. 90-91.

16 *Ibid.*, p. 104.

> Terry Armstrong, que no dejó ningún rastro tras haber regresado a Calcuta en los años cincuenta como regresó a Vasto al final de su tiempo, quizá volvió a Calcuta para *una farra última* que se le fue complicando […][17].

Nos podemos preguntar hasta qué punto la *intermedialidad*, esta circulación entre los medios (textuales e icónicos), asociada a la permeabilidad de los géneros y discursos que se cristalizan en torno a la figura enigmática de John Gawsworth, permite reflejar la personalidad poliédrica del personaje («[…] mi interés iba creciendo, no tanto por la regular obra cuando por el irregular personaje[18]») acentuando aún más este rasgo hasta convertir a un individuo real en un ser ante todo ficcional.

La identidad proteiforme del personaje se plasma en particular en el gran número de pseudónimos que usó en su vida, y que retoma el narrador al evocar al escritor: «El que fue John Gawsworth y Terence Ian Fytton Armstrong y Orpheus Scrannel y Juan I, King of Redonda, y también a veces Fytton Armstrong a secas o J. G. o aun G simplemente, tiene ahora los ojos cerrados y sin mirada de ninguna clase[19]». A la identidad plural del personaje corresponde también la dispersión geográfica algo exótica de sus publicaciones: «[…] varios de sus textos habían sido publicados (a veces con otros pseudónimos, a cual más absurdo) en lugares tan extravagantes e improbables para un autor londinense como Túnez, El Cairo, Sétif (Argelia), Calcuta y Vasta (Italia)[20]». El carácter esparcido y poco difundido de su obra participa también de esta heterogeneidad y extrañeza: «Su obra en prosa —breves ensayos literarios y cuentos de horror principalmente— se encuentra desperdigada en extrañas y oscuras antologías de los años treinta o vio la luz —es un decir— en ediciones privadas y limitadas[21]».

---

17 *Ibid.*, p. 224.

18 *Ibid.*, p. 122.

19 *Ibid.*, pp. 128-130.

20 *Ibid.*, pp. 122-123.

21 *Ibid.*, p. 123.

Si bien empieza el relato de la vida de Gawsworth siguiendo el orden cronológico de una biografía convencional, del nacimiento a la muerte («Descubrí primero las fechas de su nacimiento y muerte, 1912 y 1970 […][22]»), rápidamente se convierte en una forma de «mosaico» o «collage» de varios momentos clave de su trayectoria, cual conjunto de retratos. Gawsworth se caracteriza primero por su ambivalencia: al joven escritor precoz («Y no obstante Gawsworth había sido toda una personalidad y una promesa literaria en esos mismos años treinta[23]») se opone la figura del escritor malogrado convertido en mendigo borracho al final de su vida («[…] aquel final anacrónico y harapiento […][24]»). Más allá de la dualidad, la información diseminada acerca de Gawsworth/Armstrong puede reflejar las múltiples facetas del que fue a la vez poeta y escritor de breves ensayos literarios y cuentos de horror, «el miembro electo más joven de la Royal Society of Literature[25]», gran amigo de destacados escritores y artistas de su época (entre ellos Wyndham Levis, T. E. Lawrence, Yeats, Machen, Shiel…), piloto de la RAF, rey de Redonda en el exilio, gran viajero, tal vez diplomático, y por fin vagabundo miserable. La extravagancia del personaje, su carácter fabuloso, se encuentran también en su vida privada turbulenta marcada por sus tres matrimonios y por el gran número de mujeres con las que supuestamente estuvo[26].

En la elaboración del retrato biográfico del personaje en *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo* se entremezclan y dialogan las fuentes escritas. Están las propias obras del escritor Gawsworth y los apuntes del narrador basados en una bibliografía casi «muda[27]»: unos diccionarios —en particular el diccionario especializado en

22 *Ibid.*, p. 122.

23 *Ibid.*, p. 123.

24 *Ibid.*, p. 124.

25 *Ibid.*, p. 123.

26 *Ibid.*, p. 132: «Tampoco hubo ninguna mujer, de las numerosas que había habido, que frenara su divagación o lo acompañara en ella. […] ¿Dónde están o reposan estas mujeres, insulares o coloniales?».

27 *Ibid.*, p. 122: «[…] en una página de muda bibliografía […]»; «[…] a medida que iba averiguando datos dispersos (no existía ningún libro ni, al parecer, artí-

literatura de horror y fantástica—, el breve texto del escritor y amigo de Gawsworth, Laurence Durrell, *Some notes on my friend John Gawsworth* transcrito en discurso directo e indirecto, la carta de un tal Anthony Edkins, los actos de defunción y de matrimonio de Gawsworth. También las fuentes icónicas: dos fotos de Gawsworth —siendo la segunda la máscara mortuoria una reproducción de otra reproducción, o sea el molde obtenido del rostro—, unos mapas y una foto de Redonda, los ex libris… En *Todas las almas*, este aspecto fragmentario de los enunciados y de los documentos acerca de la biografía del personaje puede dar cuenta de la labor de investigación del narrador, verdadera búsqueda y encuesta a la vez, subrayando el nivel metadiscursivo del trabajo en curso («[…] a medida que iba averiguando datos dispersos […][28]»; «[…] la historia entonces contada a tientas del desventurado y calamitoso y jovial escritor John Gawsworth […][29]»). El texto nos informa tanto sobre la vida del narrador autodiegético como sobre la del personaje retratado. Será aún más patente en *Negra espalda del tiempo*, esta obra híbrida metatextual, escrita en 1998, exégesis en cierta medida de *Todas las almas*, en la que se reproducen las páginas y las fotos dedicas a Gawsworth, pero complementadas esta vez por nuevos datos procedentes de las investigaciones posteriores del autor, quien pretende tener ahora a Gawsworth «en casa[30]».

Al carácter deshilvanado de la transcripción biográfica del personaje se suma entonces el aspecto repetitivo. Cabe señalar que, en este juego metatextual o «transtextual», para retomar la terminología de Gérard Genette[31], entre referencialidad y autorreferencialidad, el autor crea nuevas interferencias en torno a Gawsworth en *Negra*

---

culo sobre Gawsworth, y apenas si venía mencionado en los más voluminosos y exhaustivos diccionarios y enciclopedias de literatura) […]».

28 *Ibid*.

29 Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 22.

30 *Ibid.*, p. 25: «Pues de ese hombre tendré que hablar y bastante, ya que ahora, y por así decirlo, lo tengo en casa». Véase igualmente p. 151: «Ahora que sé tanto más y que vive en mí un poco, y que habita su fantasma en mi casa y que conozco su letra o su voz que habla […]».

31 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.

espalda del tiempo al ordenar de modo distinto las fotos y el texto con respecto a la versión original. Las dos fotos del escritor situadas en el segundo capítulo de esta novela-ensayo a modo de «preámbulo» —pero desprovistas aquí de los comentarios del autor-narrador— parecen cumplir las funciones de un *íncipit* visual que puede llamar la atención de los nuevos lectores-espectadores o establecer cierta complicidad con los que ya leyeron la obra[32]. En la misma perspectiva que Amélie Florenchie en su tesis *La répétition dans* Negra espalda del tiempo *de Javier Marías*, nos podemos preguntar si estas falsas declaraciones del autor-narrador que pretende repetir su texto sobre Gawsworth de una obra a otra, y no lo hace sino con variaciones y añadidos, no participan de esta escritura embustera. Las écfrasis *in absentia* de las fotos de Gawsworth en *Negra espalda del tiempo* (las fotos se encuentran en el capítulo dos y el texto en el capítulo diez), que repiten el texto de *Todas las almas* con agregados posteriores, parecen esbozar un nuevo retrato del personaje, cada vez más desvinculado de la realidad extratextual, y fruto, en cambio, de la reescritura del narrador y de la lectura/relectura cómplice de los narratarios (ampliamente solicitados por la instancia narrativa). La inserción en *Negra espalda del tiempo*, en el décimo capítulo dedicado a la biografía repetida de Gawsworth, de un nuevo documento iconográfico no comentado, la reproducción de un grabado de Gawsworth y de Arthur Machen realizado por el pintor y grabador Frederick Carter (1883-1967), remite a las publicaciones decimonónicas, y crea un nuevo juego *intermedial*, una continuidad semiótica entre el texto y la imagen —no mecánica esta vez— que tiende aquí también a inscribir aún más al personaje en el marco ficcional.

Cabe señalar, por otra parte, que este conjunto híbrido, documental y ficcional a la vez, revela al ser tanto como lo oculta. Javier Marías nos recuerda —con falsa ingenuidad— cómo este único personaje al que reconoció como auténtico e «histórico» en su novela[33] se convirtió paradójicamente, para gran parte de los lectores, en un

32 Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 25.

33 Javier Marías, «Autobiografía y ficción», *Literatura y fantasma*, *op. cit.*, p. 85: «un personaje histórico (el del escritor John Gawsworth)». Véase también Javier

ente propiamente «novelesco y ficticio», en una «pura invención a la manera de Kipling[34]» pese a la presencia de pruebas documentadas. Conviene preguntarse hasta qué punto este conjunto híbrido, repetitivo y disperso, permite un mejor acercamiento a la personalidad escurridiza y multiforme de Gawsworth o, en cambio, tal como señala Amélie Florenchie, contribuye a hacerla más confusa todavía y a *ficcionalizarla*. En *Negra espalda del tiempo*, el autor nos recuerda el primer artículo que publicó sobre Gawsworth titulado «El hombre que pudo ser rey», en el diario *El País*, el 23 de mayo de 1985 (recogido luego en la recopilación de artículos *Pasiones Pasadas*), y también el cuento «Un epigrama de lealtad», sacado de *Mientras ellas duermen*, en que aparece Gawsworth bajo los rasgos del escritor mendigo. El personaje está mencionado asimismo en dos artículos de *Literatura y fantasma* de 1993, en «Recuerda que eres mortal» y en «Autobiografía y ficción[35]». Los distintos textos de Marías en la época (artículos de prensa, ensayos, novelas, relatos breves…) tejen así su tela en torno a la figura de Gawsworth, cual arborescencia que invade todo el espacio literario del escritor en una forma de «epitexto» con respecto a las dos obras de nuestro corpus. Más que rescatar fielmente su memoria o su historia, el metadiscurso que se despliega en torno a Gawsworth tiende así a otorgar ante todo al personaje una identidad narrativa perenne.

Gawsworth: una figura en el tiempo y fuera del tiempo
Variaciones y distorsiones temporales

Veremos ahora cómo la inserción de los datos biográficos dispersos sobre Gawsworth, así como la presencia de sus fotografías en *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*, nos invitan a una reflexión sobre el tiempo, tema predilecto en la obra de Javier Marías, tal y

Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 22: «Y también era real lo que a muchos lectores pareció más novelesco y ficticio […]».

34 *Ibid.*, p. 22.

35 Para un estudio exhaustivo sobre la cuestión, véase Amélie Florenchie, *op. cit.*, pp. 225-229.

como lo recalcaron, entre otros, Antonio Candelero en *Javier Marías y el enigma del tiempo*, Heike Scharm en *El tiempo y el ser en Javier Marías. El Ciclo de Oxford a la luz de Bergson y Heidegger*, y también Amélie Florenchie en *La répétition dans* Negra espalda del tiempo *de Javier Marías*[36]. No ahondaremos en este estudio en la percepción repetitiva y cíclica del tiempo que nos proporciona el autor en sus obras, heredada de la filosofía de Kierkegaard y de la de Heidegger, ya que este aspecto ha sido ampliamente tomado en cuenta por la crítica literaria. La omnipresencia de la temática temporal en la obra de Marías se manifiesta primero en los títulos simbólicos: *El monarca del tiempo*, *El siglo*, *Mañana en la batalla piensa en mí*, *Cuando fui mortal*, *Vida del fantasma*, *Negra espalda del tiempo*, *Tu rostro mañana*…

En *Todas las almas*, el narrador percibe el tiempo y sus aporías de modo singular; su experiencia temporal remite al pensamiento de San Agustín, para quien el tiempo de la conciencia, del alma humana, la *distentio animi*, prevalece sobre el tiempo del mundo. La «perturbación» que experimenta el narrador en Oxford, en esta ciudad inmóvil, «fuera del mundo», está estrechamente vinculada con su especial sensibilidad al tiempo y a la muerte. El narrador, al regresar a su país, tras su estancia en Oxford, se considera el único depositario de la memoria de sus dos colegas y amigos de Oxford: Cromer-Blake y Toby Rylands que fallecieron cuando él se marchó. El acto memorístico y escritural nace de esta forma de legado entre los vivos y los muertos: «Dos de los tres han muerto desde que me fui de Oxford, y eso me hace pensar, supersticiosamente, que quizá esperaron a que yo llegara y consumiera mi tiempo allí para darme ocasión de conocerlos y para que ahora pueda hablar de ellos[37]». El narrador prolonga en cierto modo a estos seres muertos, a los conocidos y a los desconocidos, como en el caso del escritor Gawsworth. Tanto las fotografías publicadas en ambas obras como las écfrasis fotográficas resultarán soportes idóneos para visibilizar esta reflexión sobre este tiempo mortífero. En *La cámara lúcida*, Roland Barthes

36 Véase también Corinne Cristini, «Représentations du temps dans l'œuvre romanesque de Javier Marías (de 1978 à 1994)». Tesina dirigida por Carlos Serrano, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), junio de 1996.

37 Javier Marías, *Todas las almas, op. cit.*, p. 9.

nos recuerda atinadamente que la fotografía es «probablemente la verdadera metafísica[38]».

En *Todas las almas*, el estado de abatimiento o decaimiento de los personajes se expresa a través de la imagen poética y simbólica del vértigo: «[…] la sensación de descenso que todos los hombres sienten más pronto o más tarde […][39]», y conlleva la idea de la muerte evocada mediante estas expresiones metafóricas de inspiración shakespeariana: «El revés del tiempo, su negra espalda[40]». Por otra parte, el tiempo contemplado bajo sus dos facetas, cara y revés, puede remitir al propio proceso fotográfico (imagen invertida en la cámara oscura, imagen latente, imagen en negativo frente al resultado positivado). Es importante insistir en las experiencias de distorsiones temporales que vive el narrador. Por ejemplo, en *Todas las almas*, la primera vez que encuentra el ejemplar del libro de Gawsworth, *Backwaters*, de 1932, autografiado por su autor, se siente cercano a este escritor fallecido, pese a no pertenecer a la misma generación que la suya: «Fue justamente la sensación de vértigo temporal o de tiempo negado que produce tener en las manos objetos que no silencian enteramente su pasado […][41]».

El personaje de Gawsworth no escapa tampoco a esta alteración del tiempo. Cuando se esboza su retrato moral y físico, se pone de realce el «anacronismo» en que se había convertido al final de su vida. El narrador pretende retomar la nota de un diccionario en la que se dice que «pese a su amplio círculo de amistades, Gawsworth se convirtió en una especie de anacronismo[42]»; el término vuelve en el comentario del propio narrador que se cuestiona sobre «[…] aquel final anacrónico y harapiento […][43]» del personaje. El empleo recurrente del término no es casual: Gawsworth es un personaje

38 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós Comunicación, 2005, p. 132.

39 Javier Marías, *Todas las almas, op. cit.*, p. 195, p. 196.

40 *Ibid.*, p. 163.

41 *Ibid.*, p. 122.

42 *Ibid.*, p. 124.

43 *Ibid.*

marginal, extemporáneo, obsoleto e incongruente en su propia época, y este desfase temporal lo acerca al narrador, quien se siente también fuera del mundo y del tiempo en la ciudad de Oxford.

Como veremos, esta presentación ambivalente del personaje en el tiempo —personaje histórico, extratextual, y a la vez, descontextualizado— participa del mismo juego de ocultación y desrealización por parte de la instancia narrativa. El capítulo diez introduce a Gawsworth/Armstrong mediante un relato biográfico incompleto, lo que supone enmarcar al personaje en un tiempo cronológico (subrayamos las fechas de nacimiento y muerte, 1912 y 1970, y los grandes hitos de su trayectoria: 1943-45, la publicación de su obra poética en seis volúmenes; 1947, su nombramiento como rey de Redonda; 1954, el final de su carrera literaria sucedido dieciséis años antes de su muerte[44]) pese a las elipsis y las zonas en blanco que constituyen la escritura de su vida:

> No podía dejar de preguntarme qué le habría sucedido *en medio*, entre su precoz y frenética iniciación literaria y social y aquel final anacrónico y harapiento; qué le habría sucedido —tal vez— *durante* aquellas estancias o viajes suyos por medio mundo, siempre publicando, siempre escribiendo, dondequiera que se encontrara. […] ¿Y por qué no había vuelto a publicar después de 1954 —dieciséis años antes de su patética muerte— […][45]?

Los marcadores temporales recalcados en cursiva, así como las formas verbales en otros fragmentos, contribuyen a hacer aún más visible este transcurrir del tiempo, su expresión omnipresente en la obra de Javier Marías.

En la narración de la estancia en la Universidad de Oxford, el retrato retrospectivo del escritor-poeta Gawsworth corresponde así a una forma de digresión y de pausa en la diégesis. Si nos fijamos en la relación entre el tiempo del relato y el tiempo de la ficción, notamos un tiempo de la ficción nulo y un tiempo del relato dilatado, una forma de temporalidad predilecta en la obra de Javier Marías que suele

44 *Ibid.,* pp. 122-123.

45 *Ibid.*, pp. 124-125.

recurrir al monólogo interior, a las concatenaciones y analogías, así como a las recurrencias tanto en la sintaxis como en las imágenes. Es interesante subrayar cómo la discontinuidad marcada por el género biográfico dentro de la ficción novelesca en *Todas las almas* incita a una forma de detenimiento en la lectura remitiendo a este «arrêt sur image» propio de las fotos de Gawsworth de vivo y muerto, publicadas al lado del texto. Todos estos elementos contribuyen a crear varias temporalidades no solo leíbles sino también visibles, siendo la fotografía el emblema de esta captación espaciotemporal, este «coup de la coupe» que definió acertadamente Philippe Dubois[46].

Los comentarios del narrador sobre las fotos en el presente de la enunciación a modo de écfrasis *in praesentia* participan también de esta impresión de fragmentación en el marco diacrónico del relato biográfico. Por otra parte, en la estela de Mahigan Lepage, podemos retomar la relación dialéctica entre lo biográfico y lo fotográfico, y ver, más allá de la tensión que enfrentaría la continuidad biográfica con la discontinuidad y fragmentación fotográfica, un paralelismo en cuanto al aspecto ontológico, genérico y narrativo[47]. Los dos medios se definen por su referencialidad; en cuanto a la fotografía, ya sabemos que desde los años 1980 (Rosalind Krauss, Philippe Dubois, Roland Barthes…) se caracterizó por su esencia indicial. Recordemos el noema de la fotografía, el famoso *Esto ha sido* enunciado por Roland Barthes en *La cámara lúcida*: «Llamo "referente fotográfico" no la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía[48]». Mahigan Lepage subraya además que lo biográfico y lo fotográfico convergen en un género común: el retrato (« […] le biographique et le photographique peuvent dès lors se rencontrer au carrefour *du portrait*, pensé

46 Philippe Dubois, «Le coup de la coupe. La question du temps dans l'acte photographique», *Les Cahiers de la photographie* («L'acte photographique», Colloque de la Sorbonne), 8, número especial 2, ACCP, 1983, pp. 57-72.

47 Mahigan Lepage, «Biographique et photographique. Éléments de théorie», in *Portraits biographiques*, *op. cit.*, pp. 51-71.

48 Roland Barthes, *La cámara lúcida*, *op. cit.*, p. 120.

comme la forme essentielle de la représentation [picturale, littéraire ou photographique] d'un sujet[49]»).

En *Todas las almas*, la actitud del narrador frente a las fotos de Gawsworth —las cuales desencadenan los comentarios escritos— remite a la de un «Spectator» frente al «Spectrum», o sea el sujeto fotografiado, entendiéndose obviamente el término de «Spectrum» aquí en el sentido recalcado por Barthes de «retorno de lo muerto[50]». Las fotos, pese a ser anónimas y sin fecha, parecen usarse a priori como documentos que atestiguan de la existencia del personaje y lo inscriben en un tiempo histórico determinado, en la misma perspectiva que la reseña biográfica. Notamos la codificación de la primera foto de Gawsworth: este «lleva el uniforme de la RAF[51]», «está condecorado[52]»; el retrato de tres cuartos, con un plano medio corto o de busto, pone énfasis en los detalles del rostro y en la mirada («Tiene la frente surcada, nítida y horizontalmente, y más que ojeras, pequeños pliegues bajo los ojos, que miran con una mezcla de picardía o divertimiento y ensoñación o nostalgia. Es un rostro generoso. La mirada es limpia[53]»). En cuanto a la pose del sujeto fotografiado, solo el cigarrillo sin encender le confiere cierta instantaneidad a la imagen. La foto de Gawsworth con uniforme de piloto de la RAF le permite al narrador fechar y ubicar aproximadamente el documento, y, por lo tanto, situar al personaje en algún referente espaciotemporal aunque sea impreciso: «Seguramente está en el Cairo, sin duda en Oriente Medio, o acaso no, sino en el Norte de África, en la Berbería francesa, y es 1941 o 42 o 43, quizá no mucho antes de ser trasladado del Escuadrón Spitfire a la Desert Air Force del VIII Ejército […] Tendrá unos treinta años, aunque aparenta más, algo más[54]». Es aún más patente en el caso de la foto de la máscara mortuoria realizada el día de la muerte de Gawsworth o al día siguiente, el 23 de

49 Mahigan Lepage, art. cit., p. 62

50 Roland Barthes, *La cámara lúcida*, *op. cit.*, p. 36.

51 Javier Marías, *Todas las almas*, *op. cit.*, p. 127.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.,* pp. 127-128.

54 *Ibid.*, p. 128.

septiembre de 1970, por Hugh Oloff de Wet, otro escritor a quien Javier Marías dedicará una biografía en *Negra espalda del tiempo*. La foto de la máscara fúnebre así como su écfrasis cobran un fuerte valor indicial: varias huellas temporales se reúnen formando un verdadero palimpsesto.

Por otra parte, las fotos dan pie a lo factual e histórico, pero nutren también el imaginario del narrador, quien las comenta con cierta distancia humorística o irónica, lo que crea algún desfase entre la imagen y el texto, tendiendo a desmitificar al personaje y a acercarlo más a los lectores con este tono familiar («El cuello de la camisa le viene un poco holgado […][55]»; «El uniforme no está bien planchado[56]»).

Si el «narrador-spectator» interpreta primero la imagen a través de los códigos socioculturales e históricos del *studium*, su relación subjetiva y personal con el sujeto retratado lo lleva a recalcar en las fotos unos elementos más propios de lo que Barthes considera como el *punctum* («lo que me punza[57]» en las fotos) y que atañen aquí al vértigo temporal que produce cualquier fotografía. Frente a la foto, lo que crea un malestar y afecta tanto al narrador como al lector es esta lectura del tiempo a la vez prospectiva y retrospectiva. En su ensayo *La cámara lúcida*, Roland Barthes puso de relieve este carácter intrínsicamente mortífero de la fotografía; bien lo subrayó frente a la foto del joven Lewis Payne condenado a muerte: «Pero el *punctum* es: *va a morir*. Yo leo al mismo tiempo: *esto será* y *esto ha sido*; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte[58]».

En la estela de Barthes, Javier Marías nos muestra hasta qué punto el medio fotográfico trastorna nuestra percepción linear y cronológica del tiempo. En la descripción de la foto de Gawsworth, el empleo del condicional con valor de futuro en el pasado no es fortuito

55 *Ibid.*, p. 127.

56 *Ibid.*, p. 128.

57 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 78.

58 *Ibid.*, p. 146.

(«Ese cigarrillo no duraría[59]»). En *Todas las almas*, el narrador proyecta en la foto de Gawsworth vivo, a los treinta años, la imagen de su futura muerte, en términos que hacen eco a las reflexiones de Barthes: «Como *sé* que ha muerto, veo en la foto la cara de un hombre muerto[60]». Paradójicamente, el medio fotográfico, instrumento que parece conjurar el paso del tiempo y la muerte, conlleva siempre en ciernes la idea de muerte: «Le petit bout de temps, une fois sorti du monde, s'installe à demeure dans l'au-delà a-chronique et immuable de l'image. Il pénètre à jamais dans quelque chose comme *l'hors-temps de la mort*[61]».

Este «fuera de tiempo» funesto de la fotografía es lo que resalta el narrador frente a las fotos de Gawsworth de vivo y de muerto, siendo redundante en el caso de la máscara mortuoria («Acababa de renunciar a la edad o al transcurso cuando se la hicieron […][62]»). Esta máscara reanuda con las *Maiorum imagines* de la Roma antigua destinadas a conmemorar a personajes ilustres. El narrador insiste en el último rostro que llevó este personaje polifacético antes de morir valiéndose de una repetición anafórica[63]. Ahora bien, el rostro en que se enfoca el narrador es el elemento clave del retrato, tal como aparece originariamente en el retrato numismático. Verdadero *memento mori* para el autor-narrador, se trata también de la «última máscara» de un personaje acostumbrado a llevar muchas a lo largo de su vida.

Relación especular entre el autor/narrador y el personaje de Gawsworth/Armstrong Unas pistas de lectura

En *Todas las almas*, el narrador confiesa su presentimiento supersticioso: el de tener el mismo destino que el desafortunado

59 Javier Marías, *Todas las almas*, *op. cit.*, p. 128.

60 *Ibid.*

61 Philippe Dubois, art. cit., p. 62.

62 Javier Marías, *Todas las almas*, *op. cit.*, p. 128.

63 *Ibid.*, p. 130.

Gawsworth. Compara su vida de vagabundeo en Oxford con la del malogrado escritor: «No me hice ni me hago todas estas preguntas por piedad hacia Gawsworth […] sino por curiosidad teñida de superstición, convencido como llegué a estar, algunas interminables tardes de primavera de Trinity, de que yo acabaría corriendo su suerte idéntica[64]». Aunque este juego de duplicidad se inscriba en cierta retórica, es interesante estudiar cómo se construye la figura del autor/narrador en una relación especular con la del escritor Gawsworth/Armstrong. Amélie Florenchie, a la luz de los escritos de N. Dodille en «Biographie et autobiographie mêlées», notó cómo en *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo* la escritura biográfica daba pie a una proyección autobiográfica de parte del narrador biógrafo. Se crea así una forma de desdoblamiento instaurando un proceso de identificación entre el biógrafo y el biografiado[65].

Trazar la biografía de Gawsworth o esbozar su retrato sería una manera disfrazada para el autor de relatarse/retratarse a sí mismo cuestionando en filigrana esta escritura del «yo» a través del otro. A este propósito no es casual que repita tanto el autor que esta investigación sobre Gawsworth forma parte de lo más autobiográfico de su novela. Se perfilan así de modo subyacente, en la elaboración del retrato polifónico de Gawsworth/Armstrong, otros géneros como la autobiografía, la autoficción e incluso el autorretrato. Philippe Merlo-Morat, en el artículo que dedicó al retrato y al autorretrato en «De algunos aspectos del retrato y del autorretrato en textos e imágenes», sacado de *Portrait et autoportrait dans la fiction espagnole contemporaine*, hizo hincapié en esta equivalencia intrínseca entre los dos géneros apoyándose en Oscar Wilde. Nos recuerda que «al dibujar al otro, uno se dibuja a sí mismo; al hacer su retrato, se hace el retrato de otro[66]». En este proceso de proyección e identificación, la

64 *Ibid.*, p. 135.

65 Amélie Florenchie, *La répétition dans* Negra espalda del tiempo *de Javier Marías*, *op. cit.*, p. 233.

66 Philippe Merlo-Morat, «De algunos aspectos del retrato y del autorretrato en textos e imágenes», in Natalie Noyaret y Gregoria Palomar (eds.), *Portrait et autoportrait dans la fiction espagnole contemporaine*, Dijon: Orbis Tertius, 2022, p. 37.

figura de Gawsworth aparecerá de modo ambivalente, como figura atractiva y repulsiva a la vez. Podría remitir en cierta medida al tópico literario del «maldito poeta», reavivando el mito del genio marginado y bohemio, incomprendido y rechazado por todos.

Primero, podemos enfocarnos en los puntos comunes que tienden a acercar la figura del autor-narrador a la de Gawsworth/Armstrong: ambos se dedicaron precozmente a la escritura. Ya sabemos que se publicó la primera novela de Javier Marías, *Los dominios del lobo*, en 1971, cuando él era estudiante y solo tenía 19 años. Fernando Valls nos recuerda que Marías publicó su primer relato a los 17 años; se trataba de un cuento «La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga», aparecido en *El Noticiero Universal* el 19 de abril de 1968[67]. En cuanto a Gawsworth/Armstrong, nos enteramos de que una de sus primeras obras, *Backwaters,* la escribió a la edad de 19 años y medio («[…] su libro *Backwaters*, de 1932, firmado además por el propio escritor: John Gawsworth, written aged 19 1/2, decía a pluma nada más abrirlo[68]»).

En este juego de « mise en abyme », el retrato que Javier Marías esboza de Gawsworth, adolescente dotado y prometedor, hace eco a su propia trayectoria literaria; retrato y autorretrato se entrelazan y se confunden sutilmente:

> Y no obstante Gawsworth había sido toda una personalidad y una promesa literaria en esos mismos años treinta. Impulsor infatigable de movimientos poéticos neoisabelinos reaccionarios […], tuvo, cuando aún era poco más que un adolescente, trato y amistad con muchos de los escritores más relevantes de la década[69].

---

67 Fernando Valls, «Los cuentos de Javier Marías», *Bulletin hispanique*, n° 116-2, 2014, puesto en línea el 01 de diciembre de 2017, consultado el 19 de marzo de 2023. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3405> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.3405>: «El primer texto literario que publicó Javier Marías (Madrid, 1951), cuando solo tenía 17 años aunque lo había escrito con 14, como él mismo ha precisado […]».

68 Javier Marías, *Todas las almas*, *op. cit.*, p. 122.

69 *Ibid.*, p. 123.

Se puede establecer también un paralelismo entre estos dos escritores bibliófilos cuya misión consistió en parte en rescatar la obra de otros escritores caídos en el olvido.

En *Todas las almas*, se sugiere cierta identificación paródica entre el personaje de Gawsworth y el propio narrador cuando se relata, a partir del supuesto texto memorístico de Durrell de 1962, la escena en la que se ve a Gawsworth «empujando un cochecito de niño» en el que se encuentra en realidad «un montón de cascos vacíos de cerveza[70]». El narrador, tras evocar la anécdota, señala: «[…] quizá del mismo modo que yo empujo ahora a veces el mío cuando cae la tarde sobre el Retiro, solo que yo llevo dentro a mi niño […][71]». Ahora bien, tal como tuvo que aclararlo Marías en *Negra espalda del tiempo*, aunque la advertencia se encontraba ya en el *íncipit* de *Todas las almas*, no se trataba de una novela autobiográfica; el autor por ejemplo no estaba casado ni tenía hijo a diferencia del narrador[72].

En este juego entre ficción y realidad, autoficción y autobiografía, Gawsworth pasa a ser un personaje espejo, modelo y contramodelo del narrador que teme terminar su vida del mismo modo y ve en él la prefiguración de su propio destino: la de un escritor olvidado de todos, mendigo y borracho. Dándose a la vez como autorretrato y retrato en negativo o anti-retrato, espejo deformante en que se proyectan sus preocupaciones, o retrato autoparódico, la figura de Gawsworth pierde su propia identidad para convertirse en un referente a partir del cual se define el autor-narrador. Prueba de ello es que el nombre propio de Gawsworth, en un momento dado de la novela *Todas las almas*, pasa a usarse como nombre apelativo para designar cierto tipo de escritor por antonomasia; en este caso un escritor cuya misión consistiría en parte en rescatar la obra de otros escritores olvidados: «No hubo ningún Gawsworth que salvara a Gawsworth […][73]». Pues pensamos hoy en día, tras la publicación

70 *Ibid.*, p. 127.

71 *Ibid.*

72 Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 34: «—Pero ese no soy yo, es el narrador de la novela, yo no estoy casado ni tengo ningún hijo, al menos que yo sepa. Y creo saberlo».

73 Javier Marías, *Todas las almas*, *op. cit.*, pp. 130-132.

de esta novela y de las demás obras de Javier Marías, que sí hubo en realidad un «Gawsworth» capaz de rescatar la obra de Gawsworth; fue el propio Javier Marías, aunque en semejante caso no se tratara de un escritor malogrado.

Más allá de la imagen del doble o de la figura antagonista, convendría cuestionar finalmente la relación de posteridad y de herencia literaria que aúna el autor-narrador y Gawsworth. En 1998, cuando redacta *Negra espalda del tiempo*, confiesa en varias ocasiones el narrador que ahora tiene el «fantasma» de Gawsworth o su espíritu en casa[74], lo ha hecho suyo, lo ha asimilado, y en cierta medida le toca perpetuar su memoria mediante la escritura. Quizá la etimología del verbo «retratar» y sus derivados procedentes del mismo vocablo latín «trahere», «retrahere» y «protrahere», nos ayuden a entender esta doble voluntad inherente a la elaboración del retrato de Gawsworth, un deseo primero de sacar una figura del olvido, de rescatar su memoria del pasado («retrahere») y, por otra parte, una intención esta vez prospectiva («protrahere») de revelarlo y prolongarlo.

Notamos cómo se establece una relación de complicidad y reciprocidad entre ambos escritores a través de este «hilo de la continuidad» tan fino evocado por Javier Marías[75]: Gawsworth se convirtió en el fantasma que habita su casa, como él, depositario de la memoria del poeta-escritor, se convirtió en su portavoz y mediador, en otra variante del «fantasma». Por otra parte, a partir de este encuentro epifánico con la obra del escritor británico, en 1985, Javier Marías no solo se empeñó en rescatar la memoria de Gawsworth a través de sus novelas, sus ensayos, artículos y antologías, sino que, de algún modo, llegó a ser oficialmente su sucesor al heredar, en 1997, el reino fabuloso de Redonda que el mismo poeta había heredado en 1947.

Conclusión

Nos damos cuenta en la lectura de ambas obras, *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*, que esta cristalización en torno a la figura de Gawsworth/Armstrong, la cual pasa por el juego de la

74 Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 25, 26, pp. 151-152.

75 *Ibid.*, p. 264.

intermedialidad y de la «transtextualidad», contribuye en realidad a perennizar la memoria de este escritor menor y olvidado y a darle una nueva vida, esta vez propiamente literaria y eterna. En efecto, la identidad híbrida y dispersa de este personaje polifacético solo puede ser coherente y recobrar su unidad si se contempla bajo el prisma de la «ipseidad» y de la «identidad narrativa», para retomar aquí el pensamiento de Paul Ricœur[76].

Por otra parte, todo lo escrito en este estudio cobra ahora otra dimensión con la muerte del propio autor, Javier Marías, acaecida el 11 de septiembre de 2022. El que dedicó gran parte de su reflexión al «lugar» ocupado por los muertos en la memoria de los vivos, a los remordimientos o las expectativas frustradas que pudieron provocar, a este «revés del tiempo», escribió ya en el *íncipit* de *Negra espalda del tiempo*, como en muchas de sus obras, unas líneas casi testamentarias: «Y las narraciones que inventamos, de las que se apropiarán los otros, o hablarán de nuestra pasada existencia perdida y jamás conocida convirtiéndonos así en ficticios[77]». En el juego abismal de la literatura, la voz fantasmática de Javier Marías habitada por el fantasma del poeta Gawsworth resuena ahora con fuerza en nosotros, lectores, y nos toca más que nunca retomar este «hilo de la continuidad» tan fino para que se mantenga tenso, y «resista y avance[78]» a lo largo del tiempo.

Bibliografía

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós Comunicación, 2005.

Bussière-Perrin, Annie, «Le roman espagnol actuel: une poétique de la confusion», in *Le Roman espagnol actuel. Pratique d'écriture 1975-2000*, Montpellier: Centre d'études et de recherches sociocritiques, T. 2, 2001, pp. 11-36.

76 Véase Paul Ricœur, *Temps et récit III*, Paris: Seuil, 1985.

77 Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 14.

78 *Ibid.*, p. 264.

Candelero, Antonio, *Javier Marías y el enigma del tiempo*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2016.

Cristini, Corinne, «Représentations du temps dans l'œuvre romanesque de Javier Marías (de 1978 à 1994)». Tesina dirigida por Carlos Serrano, Université Paris-Sorbonne (Paris iv), junio de 1996.

Dubois, Philippe, «Le coup de la coupe. La question du temps dans l'acte photographique», *Les Cahiers de la photographie* («L'acte photographique», Colloque de la Sorbonne), 8, número especial 2, accp, 1983, pp. 57-72.

Florenchie, Amélie, *La répétition dans* Negra espalda del tiempo *de Javier Marías*. Tesis (bajo la dirección de Geneviève Champeau), Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux iii, 2003. HAL Id: tel-00842119 (consultado el 26 de marzo de 2023).

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.

Iacob, Mihai, «La écfrasis auto/docuficcional en *Tu rostro mañana* de Javier Marías», in Laurent Gallardo (dir.), *Intermédialités dans les arts et la littérature de l'Espagne (*xxe *et* xxie *siècles)*, ilcea, n° 35, 2019. <https://doi.org/10.4000/ilcea.6117> (consultado el 26 de marzo de 2023).

Lepage, Mahigan, «Biographique et photographique. Éléments de théorie», in Robert Dion y Mahigan Lepage (dirs.), *Portraits biographiques*, Rennes: Presses universitaires de Rennes (Coll. La Licorne n° 84), pp. 51-71.

Marías, Javier, *Todas las almas*, Barcelona: Anagrama, 1993 (1ra edición 1989).

— *Vidas escritas*, Madrid: Alfaguara, 2012, edición ampliada (1ra edición 1992).

—, *Literatura y fantasma*, Madrid: Siruela, 1993.

—, *Miramientos*, Madrid: Santillana, S. A. (Alfaguara), 1997.

—, *Negra espalda del tiempo*, Madrid: Alfaguara 1998.

Méchoulan, Éric, «Intermédialité, ou comment penser les transmissions», *Fabula / Les colloques*, «Création, intermédialité, dispositif».url : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php> (consultado el 26 de marzo de 2023).

Merlo-Morat, Philippe, «De algunos aspectos del retrato y del autorretrato en textos e imágenes», in Natalie Noyaret y Gregoria Palomar (eds.), *Portrait et autoportrait dans la fiction espagnole contemporaine*, Dijon: Orbis Tertius, 2022, pp. 21-45.

Ortel, Philippe, «Visage vague, visage restreint. La médiation photographique dans l'autobiographie des années 1980», in Robert Dion y Mahigan Lepage (dirs.), *Portraits biographiques*, Rennes: Presses universitaires de Rennes (Coll. La Licorne n° 84), pp. 29-50.

Pittarello, Elide, «Prólogo», *Mientras ellas duermen*, Barcelona: Debolsillo, 2007.

—, «Sobre las fotos», in A. Grohmann y M. Steenmeijer (dirs.*), Allí donde uno diría que ya no puede haber nada.* Tu rostro mañana *de Javier Marías*, Amsterdam - Nueva York: Rodopi, 2009, pp. 95-113.

Ricœur, Paul, *Temps et récit* iii, Paris: Seuil, 1985.

Scharm, Heike, *El tiempo y el ser en Javier Marías. El Ciclo de Oxford a la luz de Bergson y Heidegger.* Amsterdam/New York: Rodopi, 2013.

Valls, Fernando, «Los cuentos de Javier Marías», *Bulletin hispanique*, n° 116-2, 2014. url: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3405> ; doi : <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.3405> (puesto en línea el 01 de diciembre de 2017, consultado el 19 de marzo de 2023).

«Sombra» de Javier Marías: pinturas tóxicas en el cap. vi de *Tu rostro mañana*

Elide Pittarello
Università Ca' Foscari Venezia

La sobrecubierta: un manifiesto emblemático

En 2009 Javier Marías dio a la imprenta como volumen único la novela *Tu rostro mañana*[1], su aclamada obra maestra que había aparecido previamente por separado en 2002, 2004 y 2007[2]. Con la última entrega se publicó también un estuche que reunía las tres partes y avalaba su cohesión intrínseca, incluyendo un folleto encuadernado del propio autor quien se dirigía a un público ya enterado de la historia[3]. Precedido por una glosa metanarrativa, el folleto contiene un extra ficcional, titulado *Los intérpretes de vidas*[4]. Definidos también como «traductores de personas» o «anticipadores de historias[5]», forman el equipo sin nombre que, al mando de Bertram Tupra, trabaja para los servicios secretos británicos analizando el semblante y el ademán de las personas. Los informes predictivos del riesgo, que hoy en día elaboran los algoritmos de la inteligencia

1 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, Madrid: Alfaguara, 2009.

2 Javier Marías, *Tu rostro mañana. 1 Fiebre y lanza*, Madrid: Alfaguara, 2002; *Tu rostro mañana. 2 Baile y sueños*, Madrid: Alfaguara, 2004; *Tu rostro mañana. 3 Veneno y sombra y adiós*, Madrid: Alfaguara, 2007.

3 Javier Marías, *Tu rostro mañana. 1 Fiebre y lanza, 2 Baile y Sueño, 3 Veneno y sombra y adiós*, Madrid: Alfaguara, 2007.

4 Javier Marías, *Los intérpretes de vidas*, *ibid*.

5 *Ibid.*, p. 6.

artificial, en *Tu rostro mañana*, dependen únicamente de una perspicacia humana no convencional.

Si se exceptúan leves enmiendas y alguna que otra errata corregida, el texto de *Tu rostro mañana* del 2009 es el mismo, aunque cambian tanto el rol del autor como del lector. Con respecto al pasado, la nueva publicación genera efectos semióticos inéditos, empezando por el aspecto exterior del libro, el peritexto editorial[6] o imagentexto[7] de la sobrecubierta[8]. Es la meta del proceso creativo que Javier Marías coronó eligiendo personalmente —como solía hacer con sus libros publicados en España— la ilustración para la primera plana. Hacía tiempo que el autor venía insertando combinaciones verbo-visuales en el interior de sus novelas. *Todas las almas* (1989), que resquebraja la textura verbal con dos fotos del escritor John Gawsworth, marca solo el comienzo. Casi una década después, ese primer ensayo desemboca en una narración repleta de documentos icónicos como *Negra espalda del tiempo* (1998), experimento tan determinante en la praxis literaria del autor que todas las novelas que escribiría después llevan imágenes reproducidas, con la única excepción de *Los enamoramientos* (2011). En este sentido, *Tu rostro mañana* es la ficción que contiene el mayor número de fotos, carteles y cuadros.

Toda imagen vista —además de comentada— hace recaer en el lector también la función del espectador, una competencia híbrida con la que Javier Marías formula los cimientos epistemológicos de su arte literario, desde la interferencia del azar en los proyectos humanos hasta la naturaleza arbitraria de la verdad. La mayor consecuencia para sus narradores es un talante inseguro que aviva el desasosiego mimético, tan aferrado a la imagen —la verbal como prioridad y la icónica como integración— cada vez que el dispositivo

---

6 Gérard Genette, *Umbrales*, México D. F. — Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2001, pp. 19-24.

7 Sin guion, este término designa la contaminación entre la literalidad de la palabra y la materialidad de la imagen. William J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen*, Barcelona: Akal, 2009, pp. 84-93.

8 Llamo simplemente «cubierta» la que, según la terminología editorial, es la «primera de cubierta».

conceptual resulta inadecuado. Contra toda herencia platónica, la vivencia sensorial de la mirada empaña la luz de la razón, potenciando los recelos y los presagios que obstaculizan la coherencia de la acción y el discurso. En *Tu rostro mañana* sucede también con dos lienzos de Parmigianino y una tabla de Hans Baldung Grien que conserva el museo del Prado. La singular interpretación que lleva a cabo el protagonista y narrador de la novela depende de su «don» o «maldición[9]». Jacques, Jack, Jacobo, Jaime, Diego o Iago Deza, con su «variable nombre de pila[10]», es el mismo español anónimo que había protagonizado *Todas las almas* (1989), la historia de su perturbadora estancia en Oxford, que él relata cuando ya ha vuelto a Madrid, se ha casado con Luisa y tiene un niño recién nacido[11]. Años después, en *Tu rostro mañana*, Deza vuelve a Inglaterra separado de su mujer, con la cual ha tenido también una niña. Silenciada la causa, Deza afronta «ese tiempo de desorientación que acostumbra acompañar a las 'convalecencias sentimentales'[12]», visitando primero a los viejos amigos de Oxford. Entre ellos está su mentor Peter Wheeler, a petición del cual el antiguo discípulo luce su extraordinario talento descriptivo. El sujeto al que tiene que analizar es Bertram Tupra, el agente secreto que lo reclutará como «intérprete de vidas[13]». Deza, sin embargo, preferiría un epíteto menos altisonante:

> Sería mejor dejarlo en traductor o intérprete de las personas: de sus conductas y reacciones, de sus inclinaciones y caracteres y sus capacidades de aguante, de su maleabilidad y su sumisión, de sus voluntades desmayadas o firmes, sus inconstancias, sus límites, sus inocencias, su falta de escrúpulos y su resistencia; de sus posibles grados de lealtad o vileza y sus calculables precios y sus venenos y sus tentaciones; y también de sus deducibles historias, no

9 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, p. 27.

10 *Ibid.*, p. 265.

11 Javier Marías, *Todas las almas*, Barcelona: Anagrama, 1989.

12 Javier Marías, *Los intérpretes de vidas*, *op. cit.*, p. 5.

13 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, p. 27.

> pasadas sino venideras, las que aún no habían ocurrido y podían por tanto impedirse. O bien podían figurarse[14].

¿Cómo encauzar en un título suficientemente representativo las facetas que despliega la novela? ¿Y cuál sería la ilustración adecuada para la cubierta? La elección plantea más de un dilema por tener que abarcar una narración altamente digresiva, como todas las ficciones de Javier Marías[15], quien decidía cómo llamar sus historias solo después de terminarlas. Excepto los títulos de *Berta Isla* (2017) y *Tomás Nevinson* (2021), que siguen una antigua tradición literaria, las vacilaciones del autor enlazaban con su manera de escribir sin planes previos. Al igual que los protagonistas de sus historias, cuyos deseos e intenciones dependen más de motivos borrosos que de causas eficientes[16], Javier Marías jamás se proponía una meta al empezar una novela. Lo explica en uno de sus artículos más citados que inaugura con esta declaración: «Me temo que lo principal es que carezco enteramente de visión de futuro[17]». Mutilar la tripartición clásica del tiempo, tensar la relación entre el campo de la experiencia y el horizonte de espera[18], repercute enormemente sobre el saber y el poder del sujeto[19]. Es este el móvil artístico primordial de Javier Marías, quien no tuvo reparos en admitir que había averiguado el argumento de su novela recién publicada, *Corazón tan blanco* (1992), solo al terminar de escribirla[20]. Hubo que esperar 25 años para hacer públicos otros secretos. El mecanuscrito original había sido encuadernado

---

14 *Ibid.*, pp. 27-28.

15 Alexis Grohmann, *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*, Amsterdam — New York: Rodopi, 2011, pp. 9-146.

16 Paul Ricœur, *El discurso de la acción*, Madrid: Cátedra, 1988, pp. 101-133.

17 Javier Marías, «Errar con brújula», in *Literatura y fantasma*, Madrid: Siruela, 1993, p. 91.

18 François Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencia del tiempo*, México D. F.: Universidad Iberoamericana — Departamento de Historia, 2007, p. 40.

19 Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina, 2000, pp. 34-35.

20 Javier Marías, «Errar con brújula», *op. cit.*, p. 93.

con una cubierta de cartulina roja que lleva solo el nombre del autor. Luego el texto había necesitado algún que otro retoque autógrafo, escrito con pluma y tinta azul, pero aún carecía de título, dedicatoria y epígrafes. Lo documentan las reproducciones fotografiadas de las incompletas páginas del peritexto. Redactado a máquina en un pequeño recorte de papel, el título había sido pegado sucesivamente con cola, en una hoja suelta[21]. Esta incursión consentida en el taller del autor prueba hasta qué punto a Javier Marías le costaba dar por terminado el proceso creativo de sus ficciones.

Supersticiosamente tampoco Theodor W. Adorno le ponía título a un texto suyo antes del punto final, pues temía condicionar el desarrollo de su pensamiento. Razón de más para desentenderse de la cuestión si el escrito era una obra literaria, ya que en este caso «el título buscado siempre quiere sacar a la luz lo oculto. La obra se niega a ello para protegerse. Los buenos títulos están tan próximos al asunto que respetan su ocultamiento; los intencionados lo violan[22]». Así enfocada la edición del 2009, *Tu rostro mañana* es un título excelente por enigmático, del cual han desaparecido sendos subtítulos de los tres tomos, ahora convertidos en los siete capítulos numerados del índice, en una página interna. Queda el breve sintagma nominal sacado del *Enrique IV* de Shakespeare, una metáfora que rezuma ingratitud y traición por referirse a la manera en que el príncipe heredero Hal despide a Poins cuando abandona la vida licenciosa que habían compartido. Sin embargo, la urdimbre intertextual de Javier Marías es tan vasta y oscura que el título de *Tu rostro mañana* acaba siendo una imagen heurística que condensa una gran variedad de abusos gravísimos en lo público y lo privado. Nadie está a salvo en ninguna parte, durante una guerra o en periodos de paz. Las infracciones de los derechos fundamentales son incontables, incluyen

---

21 Elide Pittarello, «Imágenes del manuscrito. Selección y notas a cargo de Elide Pittarello», in Inés Blanca (ed.), *No he querido saber. 25 años de un clásico contemporáneo:* Corazón tan blanco *de Javier Marías*, Madrid: Alfaguara, 2017, [p. 16].

22 Theodor W. Adorno, «Títulos», in *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11, Edición de Rolf Tiedemann, Madrid: Akal, 2003, p. 315.

crímenes sangrientos incluso a manos del Estado democrático que, entre bastidores, ejerce la violencia en lugar de prevenirla.

La primera edición en un solo volumen de *Tu rostro mañana* acredita también materialmente su valor literario. Encuadernado con tapa dura de cartón mate, color rojo intenso, el libro lleva el nombre del autor, el título y el sello editorial únicamente en el lomo. La sobrecubierta, en cambio, es de papel brillante e ilustrada: gris claro el reverso y el lomo, blanca la parte frontal que enmarca el vistoso rectángulo de la ilustración, exenta de palabras. Javier Marías seleccionó con cuidado la imagen destinada a hacer visible el contenido de su novela. El lexema del rostro se repite en un retrato sacado de un antiguo cartel publicitario que ocupa las tres quintas partes de la sobrecubierta: es el conserje de un hotel de lujo, no representa a alguien real, sus cualidades iconográficas se basan en una semejanza convencional con el sujeto designado[23]. Pero el código cultural varía al ilustrar la sobrecubierta de *Tu rostro mañana*: los mismos rasgos tienen un alcance semiótico diferente con respecto al original del que procede, una etiqueta de maleta del Hotel Schweizerhof de Zúrich de los años 30[24]. Para un hotel suizo tan distinguido, aquella imagen es índice del trato reservado a los huéspedes. Puesta en la sobrecubierta de *Tu rostro mañana*, esa misma imagen, ampliada y anonimizada, expresa más bien connivencia con los impunes.

Javier Marías había elegido el impactante primer plano en picado del conserje de hotel para ilustrar la parte frontal del estuche del 2007, duplicado también en la cubierta del folleto adjunto a los tres tomos reunidos, con sus cubiertas y sobrecubiertas originales. Metonímicamente la nueva ilustración enlaza con las tres anteriores, respectivamente una motocicleta, una locomotora y un hidroplano que avanzan en espacios abiertos. Son medios de transporte que remiten a la multitud de personajes que en *Tu rostro mañana* se han ido de casa por las razones más diversas: un frente de guerra, un trabajo lucrativo, una empresa transnacional o la expatriación voluntaria como es el caso de Deza. Abandonar el hogar y sufrir el desarraigo es una constante de todas las novelas de Javier Marías.

---

23 Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen, 1986, p. 181.

24 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.,* p. 6.

El retrato del conserje en la sobrecubierta implica la presencia de alguien que mira, en consonancia con el título de *Tu rostro mañana*, donde el adjetivo posesivo de segunda persona del singular configura un destinatario del discurso. En línea con la tradición del retrato occidental, la inmovilidad y la autoridad del encuadre frontal otorgan al rostro del conserje una fuerza penetrante[25]. Desde el fondo compacto de un azulado gris medio, emerge —roja como el uniforme— una gorra enorme, cuya visera tapa la mitad superior de un rostro joven y viril, el soporte de una identidad parcialmente denegada por la postura. Levemente inclinado hacia abajo como si estuviera atendiendo a algo, oculto el rasgo crucial de la mirada, el rostro que el conserje deja a la vista remite a algunos requisitos de su rol profesional como el aplomo, la eficacia, la discreción y un largo etcétera. No está de más recordar que el título de la novela condiciona la interpretación de la sobrecubierta y viceversa, el sintagma nominal y la sintaxis icónica interactúan. Como uno ve con toda la experiencia atesorada, «el rostro es un mapa[26]» donde la boca grande y herméticamente cerrada del conserje, su mentón cuadrado y prominente, sus hombros anchos y rectos acaban por representar a alguien indescifrable, ajeno al trato confidencial, tal vez experto en el arte del disimulo.

Dos retratos de Parmigianino: la metamorfosis

La habilidad verbo-visual que Javier Marías muestra al construir la sobrecubierta de *Tu rostro mañana* alcanza un desarrollo semiótico espectacular en el capítulo vi, el penúltimo, simbólicamente titulado «Sombra». A estas alturas de la historia, el contexto es el abultado repertorio de embustes, atropellos y encubrimientos con que Deza va

25 Jean-Claude Schmitt, «For a History of the Face: Physiognomy, Pathognomy, Theory of Expression», in Jeannette Kohl, Dominic Olariu (eds.), *En Face. Seven Essays on the Human Face*, monográfico *Kritische Berichte*, 40, 1/2012, p. 15. Véase también Hans Belting, *Faces. Una historia del rostro*, Madrid: Akal, 2021.

26 Gilles Deleuze, Félix Guattari, «Año Cero — Rostridad», in *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, 2004, p. 176.

consolidando su cínico aprendizaje del «mal menor[27]». Una vez más la definición es de Tupra, quien así rubrica tanto la paliza que le había infligido al diplomático español en el lavabo de discapacitados de la discoteca, como la sesión de videos espeluznantes que le impone, en privado, a su discípulo español. La pedagogía alecciona. De testigo consternado ante el cúmulo de truculencias a las que tiene que asistir, Deza pasa a asimilar el adiestramiento de Tupra, sin indignarse por los derechos conculcados en perjuicio de la gente ignara[28]. Al cabo de unas semanas, Deza ya no tiene escrúpulos acerca de sus informes, ha dejado de preguntarse «qué se hacía con todo aquello, si tenía consecuencias, si era útil y con efectos prácticos o nada más carne de archivo, si de hecho favorecía o perjudicaba a alguien[29]». Es así como Deza contribuye al desmoronamiento de la *polis* en tanto que «espacio de aparición», compartido por ciudadanos que actúan y hablan juntos[30]. Limitándose a realizar lo que prescribe el aparato sin nombre del que depende, Deza no tiene más responsabilidad que el cumplimiento diligente de su tarea. Sin embargo, un resto de conciencia moral lo pone en un brete. Por un lado, no quisiera renunciar a aquel trabajo en Londres; por otro, aún se siente vinculado a Madrid. Incapaz de canalizar expectativas tan contrarias, Deza empieza a figurarse a sí mismo de manera disociada. Anímicamente ronda por la capital española, somáticamente está asentado en la capital inglesa. Debido a una existencia algo fantasmal y al uso diario de otro idioma, asoman en su pensamiento las marcas lingüísticas de la alienación:

> Me daba cuenta de que había llegado a un punto en el que cada jornada que transcurría se me hacía más difícil dar marcha atrás, no digamos dejarlo todo y regresar a Madrid —a trabajar en qué, a vivir cómo, a estar cerca de Luisa mientras ella se me alejaba—,

---

27 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, p. 785. Véase Michael Ignatieff, *El mal menor. Ética política en una época de terror*, Madrid: Taurus, 2018.

28 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, p. 777.

29 *Ibid.*, p. 275.

30 Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2005, pp. 221-222.

> de donde sin embargo tampoco había salido enteramente. Mi mente estaba allí en gran medida, pero no mi cuerpo, y este se iba acostumbrando a deambular por Londres y a respirar sus olores al despertar y al adormecerse (siempre con un ojo abierto, por la falta de persianas o como un habitante más de la isla grande), a pasar parte del día en compañía de Tupra y Pérez Nuix y Mulryan y Rendel y en ocasiones de Jane Treves o Branshaw, a ciertas rutinas inicialmente salvadoras en las que, sin haberlo previsto, de repente uno se encuentra prendido como en una tela de araña, sin ser capaz de imaginar otra vida distinta de la que lleva, aunque ésta no sea gran cosa y haya llegado como por azar y sin que la llamara nadie. No, ya no me resultaba fácil pensarme en otro trabajo menos cómodo y peor pagado, menos atractivo y variado, al fin y al cabo cada mañana me enfrentaba a nuevos rostros o ahondaba en los conocidos, y era un reto desentrañarlos[31].

Es una muestra del yo dividido. Deza evoca su propio cuerpo con una enunciación en tercera persona, un síntoma del malestar que arrecia cuando visita a su familia y amistades en Madrid. Tras alojarse en un hotel como alguien que está de paso, se sume en una meditación abismal sobre la ambivalencia de la nostalgia, un sentimiento punzante si el objeto perdido es su vida en pareja. Por mucho que quiera a sus niños y los eche en falta, es Luisa, tan añorada en Londres, la persona que ahora le plantea unos inconvenientes molestos:

> Qué pereza tratarse de nuevo, y explicarse, y qué trastorno reconocer al instante las viejas reacciones y los viejos vicios y las viejas zozobras y los viejos tonos, los míos con ella y los suyos conmigo; y hasta los mismos celos mordidos y las mismas pasiones, sólo que acalladas. Ya nunca podré verla como a alguien nuevo, tampoco como a mi ser cotidiano, me resultará gastada a la vez que ajena[32].

---

31 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, pp. 933-934.

32 *Ibid.,* p. 965.

Aun así, el deseo no amaina, Deza quiere encontrar a Luisa en seguida. Muy tarde en la noche, mientras la espera hora tras hora en el piso que fue de ambos, se da cuenta de que ella no corresponde a su anhelo: «Sí, era ofensivo que no tuviera ninguna prisa por reconocerme, en el hombre cambiado, en el hombre ausente, en el hombre solo, en el extranjero que vuelve; que no deseara descubrir sin demora cómo era yo sin ella, o en quién me había convertido. ('Qué desgracia saber tu nombre aunque ya no conozca tu rostro mañana', cité o recordé para mis adentros)[33]». El leitmotiv shakesperiano se concretiza, pasa de metafórico a circunstancial. Cuando al fin Luisa entra en casa, Deza nota que tiene un ojo morado. *Ipso facto* cunden la alarma y el afán por descubrir al hipotético sustituto y rival. Con evasivas la mujer despacha el asunto como un accidente doméstico, nada más que un descuido. Por el contrario, Deza se convence de que la pesadilla que lo asaltaba en Londres se ha hecho realidad: su mujer está saliendo con un hombre posesivo y violento, se ha puesto en peligro a ella misma y también a los niños. O eso cree.

Deza sabe cómo investigar a espaldas de Luisa, si bien los datos anecdóticos que recoge de su hermana y su padre no arrojan más que pistas sin pruebas. Con todo, decide rastrear la única viable sobre un artista de unos cincuenta años que lleva coleta. Al margen de las intenciones de su mujer, que sigue callando, Deza se erige en paladín del desagravio y el escarmiento. Acogiéndose él también al «estilo del mundo» —la coartada predilecta de Tupra para cualquier fechoría—, acelera en Madrid su metamorfosis vejatoria: «Ahora yo me sentía como él, es decir, de los que no avisaban o no siempre, de los que tomaban resoluciones en la distancia y sin que sus motivos fueran apenas identificables, o sin que los actos establecieran con ellos un vínculo de causa a efecto, y todavía menos las pruebas de la comisión de tales actos[34]». Al igual que su jefe, arbitrariamente Deza averigua a través de la hermana menor de Luisa que el antagonista temido existe, se llama Custardoy y es pintor, copista y posible falsificador de cuadros. Con una de sus incursiones intratextuales que enlazan todas sus historias, de pronto Javier Marías incorpora

33 *Ibid.*, p. 1003.

34 *Ibid.*, p. 1046.

al homónimo personaje de *Corazón tan blanco*, el supuesto rival de Juan Ranz el joven, casado con una mujer que también se llama Luisa[35]. Para quien haya leído esa novela, aún antes de entrar en escena en *Tu rostro mañana*, a Custardoy le precede el rumor de sus perversiones sexuales. A continuación, las confirma la reescritura ampliada del hipotexto[36].

Con la información puntual que le ha arrancado a su cuñada, Deza busca a Custardoy por el barrio más antiguo de Madrid. No acierta. Después de tocar timbres, entrevistar a vecinos y escrutar ventanas y balcones, opta por desafiar la suerte recorriendo las salas del Prado. Dar con Custardoy sería una casualidad extraordinaria y sin embargo sucede al quinto día, justo cuando vuelve al Prado solo por el placer de mirar pintura italiana. Deza sorprende al hipotético rival tomando notas y esbozando a lápiz cuatro cabezas de un cuadro de Parmigianino: *Camilla Gonzaga, condesa de San Segundo y sus hijos*. Primero finge interesarse por otros cuadros de la sala, luego se acerca por la espalda al pintor que mira el cuadro de Parmigianino y se enfrasca en una interpretación icónica tendenciosa. Mira furtivo a esa madre retratada con sus tres niños, contamina con el temor y el enojo el interés estético que lo había traído a aquella sala.

Encarnando el modelo mimético del deseo que aprisiona a los individuos en roles intercambiables[37], Deza compite en secreto con el adversario, destacando detalles del cuadro en función de sus propios desvelos conyugales. Hace conjeturas sobre la actitud de Luisa, nota que la Condesa descuida a sus hijos, parece ausente y apática:

> Rayana en la gordura, o no tanto (una mujer ancha en todo caso), su expresión era muy ausente o nada vivaz, aunque hubiera en su mirada un vestigio de sosegada, casi indiferente determina-

35 Sobre el origen familiar del apellido Custardoy, que el autor atribuye a varios personajes turbios de sus novelas y cuentos, véase la nota n. 20 en Javier Marías, *Corazón tan blanco*, ed. de Elide Pittarello, Barcelona: Crítica, 2006, pp. 190-191.

36 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, p. 1046. Para el hipotexto, véase Javier Marías, *Corazón tan blanco*, 2006, *op. cit.,* p. 225.

37 René Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama, 2005, pp. 201-212.

> ción. Los ojos un poco bovinos y a punto de resultar saltones, las cejas demasiado delgadas y como si no fueran de pelo sino dibujadas, los labios más bien finos y en absoluto tentadores, quizá lo mejor que tenía era la muy lustrosa y rosada piel, sin una arruga, a la altura de las mejillas era como si le pudiera estallar. Lo que más sorprendía era su desentendimiento de los hijos, Troilo, Hipólito y Federico según el cartel; no estaba en modo alguno pendiente de ellos, no les dirigía una mirada ni los acariciaba ni tan siquiera le cogía la mano al de la derecha, teniéndola bien cerca de la suya izquierda, inerte. La Condesa era como una estatua estupefacta rodeada de otras estatuas absortas de menor tamaño, porque lo curioso era que los niños tampoco le prestaban a ella la menor atención, si bien dos de ellos se agarraban distraídamente al cordón de su vestido[38].

Invirtiendo la jerarquía entre el sujeto que mira y el objeto contemplado, Deza atiende a la llamada despótica del retrato[39], combina un vago conocimiento de la historia del arte con la simbolización icónica de su zozobra. La pasión no ciega, si acaso hace ver demasiado[40]. Animando la imagen que lo avasalla, Deza cree que la Condesa está mirando con insistencia el retrato del marido, colgado lejos del suyo. En efecto está al otro lado de una gran puerta de la sala, pero hasta la colocación decidida por el museo del Prado fomenta en Deza una interpretación a medida:

> 'Se retrataron por separado', pensé, 'el marido y padre solo, por un lado, la mujer y madre con los niños, por otro, dos tablas distintas, dos espacios estancos o aislados en vez de uno familiar y común para todos: más o menos como estoy yo, allí solo en Londres, mientras que Luisa permanece junto a Guillermo y Marina aquí en Madrid, sólo que ella sí está pendiente de nuestros hijos

38 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, pp. 1071-1072.

39 William J. T. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017.

40 Remo Bodei, *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político,* México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 30-31.

> y ellos de ella, o así fue siempre hasta ahora, sería lamentable que ese Custardoy los estuviera alejando, a las mujeres les ocurre a veces, que de pronto no tienen ojos ni mente más que para el hombre nuevo que están conquistando […]'[41].

Deza no atribuye la impasibilidad de Camilla Gonzaga a la ortodoxia pictórica de Parmigianino, quien representa una familia influyente según las convenciones del tiempo: reúne a la Condesa y su prole en un lienzo y en el otro representa al marido y progenitor, el Conde Pietro Maria Rossi. Así funcionaba la jerarquía de los géneros en la aristocracia, pero incluso desde el punto de vista artístico el retrato de la Condesa no está a la altura del retrato del Conde. Parmigianino dejó inacabado el grupo familiar y otra mano, menos hábil, completó el conjunto, posiblemente las cabezas de dos de los hijos[42]. Pero Deza, que se desentiende de cuestiones filológicas, en la imperfección estética del cuadro ve únicamente el desamparo de los niños. En la novela se reproducen ambos cuadros y, si bien el cambio de escala condiciona el juicio, todo lector/espectador puede comparar lo que representan con la recepción del personaje. Mientras el presunto Custardoy sigue absorto en su tarea, Deza se pone delante del retrato del Conde y lo interpreta a la luz de su vivencia laboral y amorosa:

> '*Pedro Maria Rossi, Conde de San Segundo.* Hacia 1533-35', rezaba el cartel, y a continuación se hablaba del personaje: 'Pedro Maria Rossi (1504-1547) fue un brillante militar que sirvió a Francisco I de Francia, Cosme I de Medici y Carlos V' ('Un mercenario o qué', pensé; 'a mi manera yo lo soy ahora también'). 'El retrato se pintó cuando militaba en el bando imperial, lo que explica la inclusión de la palabra "IMPERIO" y la proliferación de citas clásicas.' La mirada azul grisácea del Conde era aún más fría que la de su mujer, casi despreciativa, casi acerada y casi cruel, aunque

41 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, pp. 1072-1073.

42 J. Sydney Freedberg, *Parmigianino. His works in painting*, Westport Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1976, pp. 117 y 118.

> resultaba más difícil imaginar que se la dirigía a ella que figurarse que la de ella iba a él. ('Él podría ser *Sir Cruelty*', pensé)'[43].

En su amalgama descriptiva Deza conecta la imagen del Conde consigo mismo, con Custardoy y también con Reresby, uno de los apellidos de Tupra. Cuando este pegó al diplomático español en el lavabo de los discapacitados, Deza pensó que él era «*Sir Punishment* sin lugar a dudas, pero quizá no *Sir Cruelty*[44]». Luego, cuando tuvo que asistir, mal de su grado, a la venganza grabada de un criminal italiano, se acordó del mote más adecuado: «el sanguinario Manoia (yo lo había visto y no visto actuar en un vídeo, él sí era *Sir Cruelty*[45]». El retrato del Conde libera latencias heterogéneas y angustiosas. Descuidando el contexto suntuoso del cuadro, excepto la estatuilla marcial, Deza refigura los rasgos como síntomas de su propia vulnerabilidad. Los anacronismos se manifiestan en torno a detalles icónicos fulgurantes[46]. La nariz, la espada y la coquilla significan *in crescendo* agresividad fálica y beligerancia inhumana, si bien era otra la intención mimética de Parmigianino. La forma ostentosa de la coquilla color beige sobre el fondo negro del jubón acentúa la verticalidad hierática del Conde, cuyo prestigio militar no podía ir desligado de la potencia sexual. A partir de este detalle icónico, Deza ya no se identifica con la figura retratada, reconoce en el retrato una sola correlación: «'Quizá ese Conde, ese soldado, ese marido, no se corresponda conmigo', pensé, 'con el que ya se va o ya se fue; sino con el que está llegando o ya ha entrado y además es un violento que porta espada, con ese hijo de puta de Custardoy[47]».

El yo quebradizo de Deza activa el sentimiento de la abyección, que repugna y atrae al mismo tiempo[48]. Por última vez Luisa es

---

43 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, p. 1073.

44 *Ibid.*, p. 694.

45 *Ibid.*, p. 980.

46 Georges Didi-Huberman, *La pintura encarnada*, Valencia: Pretextos — Universidad Politécnica de Valencia, 2007, p. 53.

47 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, p. 1075.

48 Julia Kristeva, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, D.F. — Buenos Aires — Madrid: Siglo XXI Editores, 2006, p. 7: «Hay

analizada a la luz de los lienzos de Parmigianino. La mirada que la Condesa tiene fija en el Conde podría ser ahora de «devoción y miedo y por eso parezca como paralizada y sin voluntad[49]». Si Luisa se le pareciera, si ella tampoco les dedicara a sus hijos el cuidado habitual, podría ser por una razón análoga. La fuerza que ejercen esos cuadros en el espectador hostil y prevenido es tiránica. Para no entrar en el campo visual de Custardoy, Deza no tiene más remedio que desplazarse a otra parte.

Una alegoría de Hans Baldung Grien: la prevaricación

Antes de pasar a la sala contigua de pintura alemana, como sin querer, los dos hombres se miran un instante. Deza confirma las intuiciones surgidas tras la interpretación sesgada de los retratos de Parmigianino. Aquel hombre fuera de lo común tiene las facciones típicas de quien se salta todos los límites:

> En ese par de segundos pude verle la cara de frente por primera vez, y al instante me produjo la impresión de un rostro obsceno y bronco y frío, con su frente amplia o con entradas, su bigote no muy poblado (pero oscuro como sus patillas) y su nariz no tan ganchuda como de perfil, lógicamente (sí, de pronto se me presentó un cantante visto en televisión, de pelo largo, sería el de aquel grupo Ketama), y con unos ojos muy negros y enormes y algo separados sin apenas pestañas, y esa carencia y esa separación debían hacer insoportable o quizá irresistible su mirada obscena sobre las mujeres que conquistara o comprara y acaso también sobre los hombres con que rivalizara. Eran ojos que asían,

---

en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene».

49 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, p. 1075.

> como manos, y una noche o un día se habían posado en la cara y el cuerpo de Luisa y la habían hecho su presa[50].

Deza no puede por menos que afear el rostro enemigo, la imperfección de sus rasgos corre pareja con la repugnancia de sus inclinaciones, son el reverso del nexo idealizado belleza/bondad[51]. Aunque la presentación de Custardoy retoma casi a la letra una parte del hipotexto de *Corazón tan blanco*[52], el enfoque suspicaz de *Tu rostro mañana* carga las tintas, las mismas secuencias verbales albergan inéditos signos aciagos.

Descuidando los cuadros que representan escenas apacibles, Deza se planta acto seguido frente a *Las edades y la Muerte* de Hans Baldung Grien, la escena que miraba desde la infancia con miedo y curiosidad y que ahora examina tendenciosamente acabando por privilegiar la figura abyecta por excelencia: el cadáver que infesta la vida, lo otro inútilmente rechazado[53]. Con el antecedente de los parecidos siniestros en el Ashmolean Museum de *Todas las almas*[54], Deza se fija primero en el parecido y la solidaridad de las dos mujeres —la joven y la anciana— que se desentienden de la Muerte. La actitud es recíproca. A la Muerte le basta con asir del brazo a la anciana —el nexo ineludible—, mientras enarbola una clepsidra en su mano derecha y con la izquierda «sostiene desmayadamente una lanza dos

---

50 *Ibid.*, p. 1077.

51 Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo*, Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias, 2015.

52 Javier Marías, *Corazón tan blanco* (2006), *op. cit.*, pp. 225-226. Con otros fines analiza las apariciones de Custardoy en la narrativa del autor Rebeca Martín, «La lección de Alan Marriot. Sobre los nexos nefastos y las parejas espantosas en *Tu rostro mañana*», in Alexis Grohmann — Maarten Steenmeijer (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada.* Tu rostro mañana *de Javier Marías*, Amsterdam — New York: Rodopi, 2009, pp. 274-279.

53 Julia Kristeva, *op. cit.,* pp. 10-11. Define el cuadro de Baldung un icono del réquiem en que se ha convertido la novela José María Pozuelo Yvancos, «Las edades y la muerte. Sobre *Tu rostro mañana 3. Veneno y sombra y adiós*», *Revista de Occidente*, 319, 2007, p. 136.

54 Lo comenta Rebeca Martín, *op. cit.*, p. 273.

veces quebrada (casi parece un rayo sin trueno)[55]». Al aplicar al cuadro una metáfora bélica ya utilizada, Deza enlaza fragmentos de su experiencia pasada y hasta futura. Con la misma anáfora evoca, por un lado, las circunstancias en las que había visto una espada a punto de matar a alguien[56]; por el otro, anticipa la última aparición fortuita de Custardoy[57], vuelto ya inofensivo o tal vez no.

La imagen de la lanza quebrada es el detalle que anticipa el clímax hermenéutico del cuadro de Baldung. Deza se le aproxima describiendo primero a las dos mujeres, la joven y la anciana que podrían ser la misma persona en diferentes épocas de la vida. Es probable, pero habría que incluir al «niño dormido que yace a los pies del grupo[58]», porque es en realidad una niña. El aspecto y la postura no permiten averiguar el sexo, pero en varios estudios dedicados al pintor este cuadro se titula también *Las tres edades de la mujer y la Muerte* o directamente *Las tres mujeres y la Muerte*. En todo caso es ella, la figura alegórica, la que preside la evolución biológica que encarna el desnudo femenino[59], la evidencia icónica de la pecaminosa estirpe de Eva. *Las edades y la Muerte* es una variante del *topos* de la Muerte y la doncella que Baldung contamina con el voyerismo[60], su «phallic gaze» solemniza lo macabro erotizando el cuerpo de la mujer[61]. Por el contrario, la mirada de Deza se desvía hacia el deterioro somático de la Muerte. A raíz del género del lexema alemán, Baldung la pintó como una figura masculina:

> 'Y ahí está Sir Death o el Caballero Muerte', pensé, 'como corresponde a la tradición alemana e inglesa y en general germánica: es sin duda un varón, es *el* Muerte, porque aunque ya es cadavérico,

55 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, p. 1078.

56 *Ibid.*, pp. 631, 874, 1000.

57 *Ibid.*, p. 1323.

58 *Ibid.*, p. 1078.

59 Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago — London: University Chicago Press, 1996, p. 312.

60 *Ibid.*, p. 298.

61 *Ibid.*, p. 302.

> un semiesqueleto con la piel tan pegada a los huesos que apenas los cubre —en realidad se diría que es un disfraz prestado para pisar el mundo, sobre todo si se mira a los ojos más hundidos que el resto—, se le ven unas hilazas de barba saliéndole del mentón, y otras que parecen diminutos tentáculos, más de jibia o calamar que de pulpo, asomándole por la zona del miembro y los testículos desaparecidos, ahora hay solo un agujero donde debió de erguirse una coquilla un día[62].

El cadáver del cuadro dinamiza la última parte del capítulo VI, privilegiando el *pathos* de la finitud tras la explosión de la cólera. Emergen más enlaces anacrónicos. Aparte del detalle sexual del Conde retratado por Parmigianino, la isotopía mortífera incluye al vigoroso «sargento Muerte de la canción de Armagh[63]» y retoma un comentario de Juan Benet sobre un reloj que vio en el cementerio de Os Prazeres en Lisboa[64]. En particular, hay una frase enigmática que es un *leitmotiv* germinativo: «'A mí me parece que es el tiempo la única dimensión en que pueden hablarse y comunicarse los vivos y los muertos, la única que tienen en común'[65]». Deza la había citado ya a propósito de Peter Wheeler[66] y, con anterioridad, lo había hecho el propio Javier Marías en *Negra espalda del tiempo*[67], donde aclara que relatar los hechos es siempre un acto ficticio por la naturaleza metafórica del lenguaje[68]. Si decir la verdad es una convención, el único discurso fidedigno —por inmodificable— es el de la invención literaria. A diferencia del género historiográfico, susceptible de rectificaciones en todo momento, la novela es para Javier Marías el discurso que pone a salvo de los estragos del tiempo, la categoría que

---

62 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, pp. 1080-1081.

63 *Ibid.*, p. 1081.

64 Juan Benet, «Ilusitana», *Revista de Occidente*, V, 54, 1967, pp. 336-52.

65 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, p. 1081.

66 *Ibid.*, pp. 357, 609 y 612.

67 Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, ed. de José Antonio Vila Sánchez, Madrid: Cátedra, 2021, pp. 394-395.

68 *Ibid.*, pp. 120-121.

la Muerte pintada por Baldung alegoriza. A estas alturas de *Tu rostro mañana* —la obra que en palabras del autor no habría existido sin las «vidas prestadas» de Julián Marías y Sir Peter Russell[69]—, la frase enigmática del maestro y amigo Juan Benet zanja la interpretación del cuadro de Baldung y abre el escenario metropolitano del Madrid de los Austrias.

Final

Custardoy sale del museo y se dirige a pie hacia su barrio parando varias veces a lo largo del camino. Deza lo sigue con cautela, por ejemplo finge mirar el escaparate de una tienda para turistas donde unas espadas toledanas le recuerdan los delitos que había presenciado a su pesar[70]. El lector no lo sabe aún, pero aquellas espadas son también el germen de una prolepsis, anticipan el pensamiento febril de Deza cuando, por aquel día, habrá terminado de acechar a Custardoy como «una sombra siniestra, punitiva, amenazante y de la que aún no sabe[71]». El perseguido ignaro y el flamante perseguidor bajan por la Carrera de San Jerónimo, la Puerta del Sol, la calle Mayor y una travesía que lleva a un bar antiguo, enfrente de la catedral de la Almudena. Custardoy se sienta en la terraza y Deza lo vigila mientras observa las placas conmemorativas y las estatuas que abundan alrededor. Excepto Larra y Boccherini, todos los monumentos en que se fija están relacionados con el poder político y algún tributo a la muerte, desde la Princesa de Éboli al Capitán Melgar o el Cabo Luis Noval.

El aura amenazante perdura aun cuando Custardoy se marcha y desaparece tras el portal de su casa. Al emprender el camino de vuelta, Deza tiene curiosidad por la estatua que su adversario había examinado de cerca en la Plaza de la Villa. Aun diferida, su mirada coincide nuevamente con la mirada del enemigo. Ahora atañe a la escultura que celebra a don Álvaro de Bazán o Marqués de Santa Cruz,

---

69 Javier Marías, «Agradecimientos», in *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, p. 1329.

70 Antonio Candeloro, «La espada de Tupra: el miedo y la violencia en *Tu rostro mañana* de Javier Marías», *Quimera*, 424, abril 2019, pp. 17-21.

71 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, p. 1087.

el Almirante que derrotó a turcos, franceses e ingleses en la segunda mitad del siglo XVI. Tampoco esta estatua es inerte, Deza la atraviesa con su experiencia como había hecho con los cuadros del museo del Prado. La constelación de historia patria, testimonios artísticos y memoria individual se amplía. El pasado que le interesa a Deza queda atrapado en un torbellino icónico que relampaguea, como dijo Benjamin, en «un tiempo colmado de presente (*Jetztzeit*)[72]». Todo concurre a preservar su inclinación agresiva. La espada que menciona la inscripción del pedestal de la estatua conecta con la espada de la cita de *El cerco de Viena por Carlos V* de Lope de Vega, a su vez sacada a colación cuando Tupra blandía la espada lansquenete[73]. Pero la estatua que inmortaliza al grande de España no es beligerante, exhibe un gesto sosegado y solemne con respecto al arma que autorizaba a dar la muerte. Siendo un rasgo identitario para retratar a esa clase de poderosos, Deza nota que con su mano izquierda —la que no se usa en combate— el Marqués «asía el puño de su espada enfundada, más o menos como la del solitario Conde en su cuadro. 'Muchas espadas también', pensé, 'por estas antiguas calles'[74]». Es el cierre del capítulo, dejando para el siguiente la represalia. Deza sigue cavilando en imágenes al igual que su inventor, que aquí le había prestado una de sus aficiones. También a Javier Marías le gustaba leer placas y mirar estatuas a lo largo de sus paseos por aquel barrio madrileño. Vivía allí desde hacía más de un cuarto de siglo. Los balcones de su piso, tantas veces descrito y fotografiado en las entrevistas, daban justo a la noble e histórica Plaza de la Villa.

Bibliografía

Adorno, Theodor W., *Notas sobre literatura. Obra completa,* 11, Edición de Rolf Tiedemann, Madrid: Akal, 2003.

---

72 Walter Benjamin, «Tesis sobre el concepto de historia», in *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 2018, p. 315.

73 Javier Marías, *Tu rostro mañana*, *op. cit.*, p. 629.

74 *Ibid.*, p. 1094.

Arendt, Hannah, *La condición humana*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.

Belting, Hans, *Faces. Una historia del rostro*, Madrid: Akal, 2021.

Benet, Juan, «Ilusitana», *Revista de Occidente*, V, 54, 1967, pp. 336-52.

Benjamin, Walter, «Tesis sobre el concepto de historia», in *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 2018, pp. 306-329.

Bodei, Remo, *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político,* México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Candeloro, Antonio, «La espada de Tupra: el miedo y la violencia en *Tu rostro mañana* de Javier Marías», *Quimera*, 424, abril 2019, pp. 17-21.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, 2004.

Didi-Huberman, Georges, *La pintura encarnada*, Valencia: Pretextos, Universidad Politécnica de Valencia, 2007.

Eco, Umberto, *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen, 1986.

Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo xxi editores Argentina, 2000.

Freedberg, J. Sydney, *Parmigianino. His works in painting*, Westport Connecticut: Greewood Press Publishers, 1976.

Genette, Gérard, *Umbrales*, México D.F./Buenos Aires: Siglo xxi Editores, 2001.

Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama, 2005.

Grohmann, Alexis, *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*, Amsterdam/New York: Rodopi, 2011, pp. 9-146.

Hartog, François, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencia del tiempo*, México D.F.: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2007.

Ignatieff, Michael, *El mal menor. Ética política en una época de terror*, Madrid: Taurus, 2018.

Koerner, Joseph Leo, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago/London: University Chicago Press, 1996.

Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, D.F. — Buenos Aires — Madrid: Siglo xxi Editores, 2006.

Marías, Javier, *Todas las almas*, Barcelona: Anagrama, 1989.

—, *Literatura y fantasma*, Madrid: Siruela, 1993.

—, *Tu rostro mañana. 1 Fiebre y lanza*, Madrid: Alfaguara, 2002.

—, *Tu rostro mañana. 2 Baile y sueño*, Madrid: Alfaguara, 2004.

—, *Corazón tan blanco*, ed. de Elide Pittarello, Barcelona: Crítica, 2006.

— *Tu rostro mañana. 3 Veneno y sombra y adiós*, Madrid: Alfaguara, 2007.

—, *Tu rostro mañana. 1 Fiebre y lanza, 2 Baile y sueño, 3 Veneno y sombra y adiós*, Madrid: Alfaguara, 2007.

—, *Los intérpretes de vidas*, Madrid: Alfaguara, 2007.

—, *Tu rostro mañana*, Madrid: Alfaguara, 2009.

—, *Berta Isla,* Madrid: Alfaguara, 2017.

—, *Negra espalda del tiempo*, ed. de José Antonio Vila Sánchez, Madrid: Cátedra, 2021.

—, *Tomás Nevinson*, Madrid: Alfaguara, 2021.

Martín, Rebeca, «La lección de Alan Marriot. Sobre los nexos nefastos y las parejas espantosas en *Tu rostro mañana*», in Alexis Grohmann — Maarten Steenmeijer (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada.* Tu rostro mañana *de Javier Marías*, Amsterdam/New York: Rodopi 2009, pp. 268-282.

Mitchell, William J. T., *Teoría de la imagen*, Barcelona: Akal, 2009.

—, *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Vitoria-Gasteiz/Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.

Pittarello, Elide, «Imágenes del manuscrito. Selección y notas a cargo de Elide Pittarello», in Inés Blanca (ed.), *No he querido saber. 25 años de un clásico contemporáneo:* Corazón tan blanco *de Javier Marías*, Madrid: Alfaguara, 2017.

Pozuelo Yvancos, José María, «Las edades y la muerte. Sobre *Tu rostro mañana 3. Veneno y sombra y adiós*», *Revista de Occidente*, 319, 2007, pp. 132-141.

Ricœur, Paul, *El discurso de la acción*, Madrid: Cátedra, 1988.

Rosenkranz, Karl, *Estética de lo feo*, Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias, 2015.

Schmitt, Jean-Claude, «For a History of the Face: Physiognomy, Pathognomy, Theory of Expression», in Jeannette Kohl, Dominic Olariu (eds.), *En Face. Seven Essays on the Human Face*, monográfico *Kritische Berichte*, 40, 1/2012.

Del personaje recurrente al personaje-espejo

Murielle Borel
Aix-Marseille Université, CAER

La reaparición del personaje es una práctica rastreable desde los inicios de la producción narrativa de Javier Marías. Esta técnica, inaugurada por Honoré de Balzac en su famosa *Comedia humana* (1830-50), reproducida, en el ámbito de las letras españolas, por Benito Pérez Galdós[1], dio lugar a destacados análisis que examinaron sus modalidades y consecuencias sobre la elaboración del personaje y la relación con el lector[2]. Ofrece así un enfoque valioso para acceder a las estrategias narrativas plebiscitadas por el escritor a la hora de crear sus seres de ficción. La recurrencia implica necesariamente diversos fenómenos de reduplicación. Nos proponemos estudiar estos mecanismos para mostrar cómo, con el paso del tiempo, la repetición del personaje se convierte en verdadera seña de identidad de la praxis mariana y va tejiendo hilos primero tenues, luego,

---

1 Véanse Nelly Clémessy, «À propos de la réapparition des personnages dans l'œuvre romanesque de Pérez Galdós», *Hommage à Louis Bertrand (1921-79) : études ibériques et latino-américaines*, Paris: Belles Lettres, 1983, pp. 87-97, y Martha Krow-Lucal, «El personaje recurrente en la obra de Galdós», *Textos y contextos de Galdós*, J. W. Kronik & H. S. Turner (eds.), Madrid: Castalia, 1994, pp. 157-162.

2 Véanse Ethel Preston, *Le Retour systématique des personnages dans «La Comédie humaine»,* Paris: Les presses françaises, 1926; Ana L. Baquero Escudero, «El lector familiar ante *Lo prohibido*», *Moenia,* n° 26, 2020, pp. 7-25; o Daniel Aranda, «Le lecteur dans le retour», *Poétique*, n° 128, dic. 2001, pp. 409-420.

más afirmados entre las distintas piezas de su producción, hasta alcanzar su paroxismo en *Berta Isla* y *Tomás Nevinson*. El díptico nos ofrecerá la oportunidad de ahondar en las cuestiones relativas a la elaboración del personaje desde un concepto que denominaremos «personaje-espejo». Nos proponemos analizar los vínculos que unen al protagonista principal con otros personajes del relato, pero también con su creador.

Este estudio nos llevará a interrogarnos sobre las estrategias manejadas por el novelista y a detectar al lector implícito postulado a través de sus escritos. También permitirá destacar algunas de las preocupaciones ontológicas que sostienen su edificio literario, especialmente la cuestión del conocimiento: conocimiento del otro, pero también de uno mismo.

Personajes recurrentes

La recurrencia del personaje consiste, para un autor, en recuperar una figura ya presente en una obra anterior. Puede existir cierta confusión entre las distintas prácticas puesto que como lo señala Daniel Aranda:

> La notion de « retour de personnage » ou de « personnage récurrent » […] a connu deux périodes de fortune critique, correspondant à deux usages différents. Elle a d'abord désigné la pratique consistant pour un romancier à utiliser dans un récit un ou des personnages que ce même auteur avait déjà exploités dans un ou des récits antérieurs. […] À partir des années 1980, et aujourd'hui encore, la critique littéraire médiéviste reprend cette notion pour désigner des personnages qui réapparaissent dans des récits d'auteurs différents[3].

En ambos casos, el procedimiento combina repetición y transficcionalización. Ceñiremos el objeto del estudio a la recurrencia

3 Daniel Aranda, «Les retours hybrides de personnages», *Poétique*, n° 139, sept. 2004, p. 351.

interna, es decir, como lo precisa D. Aranda[4], a la reutilización de un material novelesco entre obras de un mismo autor. Se diferencia de la intertextualidad porque no incluye entre el material de referencia a obras de otros autores. Y no es exactamente la intertextualidad interna de Genette porque no se limita a las reiteraciones dentro de una misma novela, sino que el hipotexto debe entenderse como la obra completa de un mismo autor.

Esta práctica aparece muy rápidamente como definitoria de la praxis de Javier Marías. Sin embargo, conviene distinguir entre reminiscencias y recurrencia completa. Si para Thomas Conrad la cuestión de la identidad resulta esencial[5], para Pierre-Louis Rey: «Le retour d'une même identité, à travers les romans d'un même auteur, compte moins que la similitude profonde de figures qui, fussent-elles affublées de noms différents, témoigne d'une unité de style[6]».

Distinguiremos dos fases: la de las reminiscencias y la de la recurrencia propiamente dicha.

Primera fase: las reminiscencias

En su primera fase, las repeticiones observables en los textos funcionan como reminiscencias que evocan figuras sin que se produzca necesariamente una asimilación completa.

En varios cuentos y novelas, el lector se cruzará por ejemplo con un hombre de «fosas nasales que parecen siempre resfriadas» (Loren,

---

4 *Ibid.*

5 Thomas Conrad escribe: «Arrêtons-nous cependant un moment sur les conditions requises pour qu'un personnage soit considéré comme récurrent, pour qu'il serve de lien transfictionnel entre deux récits. D'une part, nous l'avons dit, il doit être fictif. D'autre part, il doit être le même entre les deux récits. Cela signifie qu'il doit y avoir, entre ses différentes apparitions, non pas nécessairement ressemblance […], mais identité.» («Reconnaître un personnage méconnaissable. Enjeux de la transfictionnalité entre Dumas et Maquet», *Poétique,* nº 171, sept. 2012, p. 310)

6 Pierre-Louis Rey, *Le roman*, Paris: Hachette, 1992, p. 81.

el actor porno de «Menos escrúpulos[7]») o «humedecidas[8]» o con «una de esas narices de cuya punta parece estar a punto de caer siempre una gota» (el comprador de la subasta de «Sangre de lanza[9]»), una «nariz goteante[10]». El detalle físico se repite en *Tomás Nevinson* mediante la figura del camello y su «nariz poderosa con una mínima curvatura en la punta, de la que sin embargo parecía estar a punto de caer una gota de agüilla sin cesar, como si padeciera restos de resfriado o una alergia invernal[11]» o cuando se toca «la punta acuosa de la nariz[12]».

También se reitera en los escritos del autor ese «hablar arrastrado[13]» o «entre dientes[14]» del Doctor Arranz, protagonista de «Cuando fui mortal» (y más adelante de *Berta Isla*[15]) y de su doble, Manolo Reyna, el amante de Luisa, que también arrastra las palabras[16]. Ese hablar particular es asimismo propio de Ruibérriz de Torres.

En varias ocasiones, el lector se encontrará con un médico de «rostro anticuado, como salido de los años treinta […] con pelo rubio de piloto de caza, peinado hacia atrás». Es el doctor Noguera del cuento titulado «El médico nocturno[17]». Reaparece en «Todo mal vuelve» bajo otra identidad, Xavier Comella, pero con rasgos físicos idénticos: «con un rostro enormemente anticuado, parecía salido de los mismos años de entreguerras de los que procedía su literatura: el pelo rubiáceo echado hacia atrás y levemente ondulado como el de un piloto de caza o un actor francés en blanco y negro —Gérard Philippe,

---

7 J. Marías, *Cuando fui mortal*, Barcelona: Anagrama, 1996, p. 142.

8 *Ibid.*, p. 149.

9 *Ibid.*, p. 163.

10 *Ibid.*, p. 164.

11 J. Marías, *Tomás Nevinson*, Madrid: Alfaguara, 2021, p. 121.

12 *Ibid.*, p. 124.

13 J. Marías, *Cuando fui mortal*, *op. cit.,* p. 89.

14 *Ibid.*, p. 88, 91.

15 J. Marías, *Berta Isla*, Madrid: Alfaguara, 2017, p. 196.

16 J. Marías, *Cuando fui mortal*, *op. cit.,* p. 99.

17 *Ibid.*, p. 19.

o Jean Marais en su juventud[18]»—. Si recordamos que los cuentos se insertan en la misma recopilación, creerán un fenómeno de eco interno que lógicamente llevará al lector a asociar esas figuras unidas por características lo suficientemente cercanas como para provocar asimilación entre personajes, aunque, en todo rigor, resultan completamente distintos si nos atenemos a la identidad onomástica. Así se logra un funcionamiento muy parecido al que consiguió Balzac en su *Comedia Humana* cuando pretendía mimar la autonomía del personaje, es decir crear la impresión de una vida independiente que se prolongaría fuera del texto como ya señalaba Francisco Lacosta[19]. Además de la referencia ya simultáneamente transficcional e intratextual resultante de la inserción en la misma recopilación, el mecanismo reiterativo se vuelve más abarcador si recordamos que enlaza obras entre las cuales median más de veinticinco años. La famosa cabellera y el parecido con Gérard Philippe definen a Tomás Nevinson y condicionaron la elección de la foto del actor francés para la portada de la novela…

En los ejemplos propuestos, si coincide el rasgo físico, en cambio varía el nombre. Ahora bien, para Thomas Conrad, la identidad onomástica constituye un requisito insoslayable para admitir la transficcionalidad de un personaje:

> le nom propre joue un rôle crucial : c'est lui qui permet d'établir avec certitude l'identité de personnages appartenant à deux récits différents.

---

18 *Ibid.*, p. 106.

19 Según Francisco Lacosta: «La reaparición de personajes sirve para aumentar la ilusión de la realidad. […] Tal personaje, al evadirse de una novela a otra, nos causa una sensación de vida independiente, capaz de rebasar los límites del mundo novelístico» («Galdós y Balzac», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 224-225, agosto-sept., 1968, p. 370).
Por su parte, Pierre-Louis Rey señala que «le dramaturge ou le romancier semblent en effet non pas créer de la fiction, mais ouvrir des fenêtres sur le réel, comme si continuait d'exister ce qu'un pan du décor ou le blanc du texte cachent provisoirement à notre esprit», *op. cit.,* p. 80.
Para más ejemplos consultar mi tesis: Murielle Borel-Codaccioni, *L'effet-personnage dans les nouvelles de Javier Marías*, tesis leída el 28/11/2003.

> Des indices peuvent s'accumuler (description physique, comportements, manières de parler, etc.), mais c'est au moment où le personnage est nommé que l'on peut dire avec certitude qu'on le reconnaît […] : le nom propre ratifiera l'identité du personnage[20].

La recurrencia onomástica también es una técnica que maneja Marías. Suele combinarla con un rasgo físico o moral, una función, lo cual contribuye a forjar una identidad más sólida, cuando el uso del solo nombre de pila, impreciso, no permitiría la individualización estricta del personaje.

La figura de la esposa Luisa destaca por su omnipresencia a lo largo de la obra mariana: se trate de cuentos («Domingo de carne», «El viaje de novios», «Mientras ellas duermen»…) o de novelas, empezando con *Todas las almas* o *Corazón tan blanco*, hasta *Fiebre y lanza*, pasando por *Los enamoramientos*… Marta es otra opción por la que J. Marías se decanta con frecuencia («Una noche de amor», *Mañana en la batalla piensa en mí*…). Además de la reiteración onomástica, las esposas o conquistas de los narradores marianos comparten a menudo un rasgo psicológico o una costumbre común, como tener la risa fácil, dormir la siesta. O veranear en Santander… Esos detalles aparentemente irrelevantes terminan creando un sistema de ecos que el buen conocedor de la obra de Marías no puede ignorar, sobre todo si su permanencia se prolonga hasta *Tomás Nevinson*.

Figuras como Custardoy o Ruibérriz de Torres también recorren insistentemente la obra mariana, si bien con protagonismo variable. Central en «El viaje de Isaac», presente en *Corazón tan blanco*, anecdótico en «Menos escrúpulos», Custardoy («el tipo de la coleta[21]») pasa a ocupar un rol preponderante en «Figuras inacabadas». Reconocible por su improbable peinado, lo es también por su escasa moralidad: tanto organiza un casting para una película pornográfica en «Menos escrúpulos» como se dedica a la falsificación de cuadros en «Figuras inacabadas» y muestra siempre gran interés por «lo que contienen las camas[22]».

---

20 Thomas Conrad, *op. cit.*, p. 310.

21 J. Marías, *Cuando fui mortal*, *op. cit.*, p. 138.

22 *Ibid.*, p. 71.

La personalidad de Ruibérriz de Torres es igual de turbia, como lo da a entender muy claramente el narrador de «Sangre de lanza» cuando se refiere a él como a un seductor o «un sinvergüenza[23]». Ese rasgo se repite hasta congelar la personalidad en sus distintas reapariciones, se produzcan en «Mala índole» o *Mañana en la batalla piensa en mí*[24].

Cada surgimiento ulterior incitará al lector a recuperar, conscientemente o no, los datos que ya poseía sobre el personaje por sus previas lecturas[25], activando así un mecanismo de economía porque su mirada se vuelve «omnicomprensiva» como lo puntualiza Assunta Scotto di Carlo[26].

Por otra parte, crea una ilusión de realidad muy fuerte como lo ilustra esa graciosa anécdota que refiere J. Marías en «Ser y no ser quien se es[27]» donde explica que recibió un correo de un señor Ruibérriz de Torre que se quejaba de que el escritor tratara tan mal a sus homónimos… La recurrencia acaba dando vida y verosimilitud a creaciones ficticias y anecdóticas, si bien deba relativizarse la primera puntualización puesto que, en varias ocasiones[28], el novelista admitió que esa onomástica no era producto de su imaginación sino tomada prestada de su árbol genealógico.

Con esas reminiscencias que recogimos sin exhaustividad, Javier Marías suscita la impresión de recurrir a una galería de retratos, quizás inspirados en su realidad como parece confirmarlo la elección onomástica, que le permiten alimentar su mundo narrativo. En esa primera fase, numerosas creaciones no pasan de ser personajes secundarios, apenas esbozados a partir de toques o pinceladas que, por su

---

23 *Ibid.*, p. 186, 183.

24 Nombre de personaje también usado en *Los enamoramientos* o *Tomás Nevinson*.

25 Citando a Martha Krow-Lucal (*op. cit.)*, A. L. Baquero Escudero explica que «para los buenos conocedores del novelista, la simple presencia o mención de un personaje puede enriquecer e iluminar, de manera especial, el sentido del texto», *op. cit*., p. 10.

26 Assunta Scotto di Carlo, «Personajes recurrentes en la obra de Galdós», *Cuadernos aispi,* 17/2021, p. 173.

27 J. Marías, *Las huellas dispersas*, Inés Blanca (ed.), Barcelona: Penguin Random House [2013] 2022, pp. 153-157.

28 Véase el artículo mencionado o *Negra espalda del tiempo, op. cit.*, p. 389.

repetición, concretan figuras borrosas, como si el escritor pretendiera homenajear burlonamente a conocidos de su entorno. Por su permanencia, contribuyen sin embargo a instaurar el efecto de realidad, la familiaridad con el lector propia del personaje recurrente[29], aunque proceden, en múltiples casos, de la producción más confidencial del autor: sus cuentos. Esas reminiscencias tempranas siguen presentes en la segunda etapa de la producción mariana, pero con un protagonismo más afirmado.

Segunda fase: recurrencias

Consideramos que la segunda fase empieza con *Tu rostro mañana*. A partir de *Fiebre y lanza* (2002), varios personajes centrales, o de relativo protagonismo, volverán a aparecer en las obras posteriores, como por ejemplo Bertram Tupra, Peter Wheeler[30] o Patricia Pérez Nuix. La transficcionalidad era ya efectiva entre los tres volúmenes de *Tu rostro mañana,* pero sabemos que no se trata de una trilogía sino de una novela única publicada en tres partes por motivos que J. Marías expuso en diversas ocasiones[31]. Es legítimo estimar que no nos hallamos ante un fenómeno de recurrencia *stricto sensu*.

Sin embargo, desde la perspectiva del lector, la publicación por separado a lo largo de cinco años acarrea una recepción específica. Con los inevitables silencios impuestos por la escritura del segundo (2004) y tercer *opus* (2007), *Tu rostro mañana* se rige por una lógica elaborativa próxima a la de la serie que implica precisamente el retorno de personajes (no siempre los héroes o protagonistas) como figuras imprescindibles a la creación de un universo familiar y a su

29 Laure Helms escribe: «dans la *Comédie humaine*, le retour des noms de personnages déjà connus est un indice concret, immédiatement repérable, du lien tissé entre les différents volets de cette œuvre-monde, et l'effet de réel est ainsi complété d'un effet de familiarité», *Le personnage de roman,* Paris: Armand Colin, 2018, p. 41.

30 Es Toby Rylands en *Todas las almas,* Barcelona: Anagrama, 1989.

31 Véase la entrevista realizada por Sarah Fay: «El arte de la ficción» en *Las huellas dispersas*, *op. cit.*, p. 331. O la reseña «Como un caballero», publicada en *El País Semanal* del 23/07/2006.

reconocimiento por el lector. Lógicamente, los actores del primer volumen volverán a tener protagonismo en las partes posteriores, aunque en grado distinto.

La repetición no se limita a esta obra. Si Marías eligió distanciarse de ese universo en las dos novelas siguientes (*Los enamoramientos* y *Así empieza lo malo*), varios de los protagonistas de *Tu rostro mañana* surgirán de nuevo en el díptico objeto de este estudio.

El inquietante Bertram Tupra, por ejemplo, vuelve a ocupar un rol central en *Berta Isla* y *Tomás Nevinson*. Aunque no alcanza la condición de personaje principal, su implicación en el devenir del protagonista, así como su presencia a la vez difusa y persistente, como una sorda amenaza, le otorgan especial relevancia. La elaboración de la figura de Tupra en el díptico se basa en la recuperación de los rasgos más destacados de su físico ya rastreables en la obra anterior: sus ojos grises de mirada directa, sus cejas tupidas, sus labios gruesos casi africanos, sus rizos en las sienes, ese aspecto que el narrador juzga algo repulsivo a pesar de la atracción que ejerce sobre las mujeres. También se reiteran elementos de la etopeya como el cinismo, la manipulación, la amabilidad y la benevolencia aparentes. En *Tomás Nevinson*, la escena de intimidación en la terraza del café remite a escenas anteriores presentes en *Tu rostro mañana* donde Tupra demuestra su destreza en infundir miedo incluso con los objetos más triviales del cotidiano. Esa repetición permite el reconocimiento e instaura, para el lector asiduo de la obra de Javier Marías, el sentimiento de familiaridad, tanto más cuanto que el personaje no sufrió ninguna evolución física.

La reiteración de los elementos del retrato es mimética. No se trata de recurrencia aproximativa sino literal. Parece dudoso que el lector haya podido olvidarse de esos detalles que ya se repetían con insistencia a lo largo de *Tu rostro mañana*. Finalmente, con su permanencia, instalan la identidad del personaje de manera más definitiva que el nombre. De hecho, para el agente secreto la onomástica es sujeta a tantas modificaciones que deja de surtir sus efectos y no permite ya la individualización, al contrario del inmutable físico o carácter.

Como hemos dicho, el personaje transficcional contribuye a instalar el sentimiento de una vida autónoma, como si el actor del relato siguiera actuando fuera de la narración. Marías enfatiza esa aparente

independencia cuando alude al edificio sin nombre de los servicios secretos donde Tupra tanteó a Nevinson para determinar si poseía, como Patricia Pérez Nuix, el don de saber interpretar a los individuos y adivinar sus comportamientos en el futuro:

> alguna vez me había llevado allí, me había sometido a unas pruebas con vídeos que no había superado a su juicio, me había hablado de unas dotes de las que por tanto yo carecía y que muy poca gente poseía, «los intérpretes de vidas» los llamaba, o «los intérpretes de personas», individuos capaces de prever las conductas con sólo echarles un vistazo a esas personas, o mantener una conversación con ellas o incluso observarlas en grabaciones, se daba por descontado que él sí era uno de esos portentos[32].

Cualquier lector familiar de la obra mariana, reconocerá en el acto la alusión a *Tu rostro mañana* y convocará la imagen de Jacques Deza. Pero, al mantener a Nevinson fuera de esas aventuras, se sugiere sutilmente que las actividades de Tupra no se limitan al ámbito novelesco del díptico. Así se refuerza la supuesta autonomía del personaje y se tejen lazos entre las distintas obras.

La recurrencia del personaje implica pues repetición y permanencia. Produce reflejos entre las obras. Quisiéramos ahora abordar otro efecto de reduplicación relacionado con la elaboración de los actores del relato: lo que denominaremos el personaje-espejo.

El personaje-espejo

Por personaje-espejo entendemos el resultado de ese fenómeno especular que afecta a los protagonistas del texto, cuando, al tiempo que los asocia por pares, también combina un proceso de inversión.

El interés por el concepto surgió de los títulos del díptico: *Berta Isla* y *Tomás Nevinson*, que, como se sabe, remiten a las figuras centrales de las novelas y dejan suponer una perspectiva distinta sobre los mismos acontecimientos, pero desde lugares distintos, es decir a partir del punto de vista de cada miembro del matrimonio, lo que

32 J. Marías, *Tomás Nevinson*, *op. cit.*, p. 25.

implica una realidad central que podemos asociar a un espejo, en cuyos polos opuestos se situarían las percepciones o puntos de vista de los protagonistas. En efecto, los personajes se hacen frente y la realidad de uno se completa con la realidad del otro. Pero, como cualquier imagen especular, implica desdoblamiento e inversión[33].

Quien no hubiera leído las novelas podría imaginar que cada volumen adopta la perspectiva de una de las figuras tutelares del díptico, para ofrecer su mirada sobre acontecimientos comunes. No es exactamente así porque, aunque *Tomás Nevinson* recupera numerosos datos del *opus* anterior, desarrolla una anécdota distinta: la de la misión que, contra todo pronóstico, acepta el ex agente secreto.

Berta Isla se centraba en la desaparición de Nevinson. Aun cuando la protagonista femenina da su nombre a la novela, el argumento gira más bien en torno a su esposo. La estructuración del relato da constancia de una alternancia entre puntos de vista y narradores. En los primeros capítulos, la narración del encuentro entre los dos protagonistas es asumida por una instancia heterodiegética. Tras ese episodio preliminar, alternan los capítulos centrándose respectivamente en Berta Isla y Tomás Nevinson, lo cual crea un juego especular entre situaciones simétricas. A raíz de un doble triángulo amoroso, la intriga relata, desde la perspectiva de cada protagonista, cómo ambos perdieron la virginidad con un amante ocasional… Y refiere sus consecuencias desastrosas para el destino de la pareja, no tanto por la infidelidad cuanto por la trampa maquiavélica urdida por los Servicios Secretos británicos para chantajear a Nevinson.

La alternancia entre voz narrativa y focalización instala una articulación ambigua entre lo confesado y lo callado, lo sabido y lo desconocido, lo asumido y lo intuido por los actores del drama. En esa confrontación, el lector, quien tiene acceso a las dudas de Berta y a los secretos de Tomás, se convierte primero en árbitro y cómplice: siendo su conocimiento idéntico al de Nevinson, sabe más que la esposa.

---

33 Estas temáticas pueden considerarse definitorias del universo mariano como consta por ejemplo en el cuento «Gualta», *Mientras ellas duermen,* Barcelona: Anagrama, 1994.

Rápidamente, las actividades concretas de Tomás quedan en la indeterminación. El juego con la focalización convierte entonces al lector en un reflejo de Berta: su acceso a la información no supera el de la protagonista. Al igual que ella, sólo puede imaginar en qué consiste la vida de un espía. El texto les deja a ambos fuera de la «realidad» de Nevinson con representaciones tópicas fantaseadas.

A base de repeticiones, se entabla un diálogo mudo entre lo que intuye Berta, lo que comprende, analiza, detecta y lo que admite su esposo. El núcleo de base no cambia; sin embargo, la diferencia de perspectiva, como en el reflejo especular, acaba modificando la realidad que parece doble o distinta.

La parte oculta de la vida del espía se delineará en el segundo *opus* del díptico. En *Tomás Nevinson*, el lector encontrará algunas respuestas a sus interrogaciones que también eran las de Berta: ¿por qué desapareció Tomás? ¿Qué fue de él durante esos largos años? Así se completará el retrato lacunario de la obra anterior. Esa composición supone, para el autor, un inevitable arbitraje entre repetición e innovación.

La primera frase de la novela, «Yo fui educado a la antigua, y nunca creí que me fueran a ordenar un día que matara a una mujer[34]» que cumple un doble propósito programativo y descriptivo, inaugura una experiencia completamente nueva.

Sin embargo, Marías enlaza las dos obras a base de retratos en los que predomina la reiteración frecuentemente literal de datos biográficos, rasgos morales y psicológicos recuperados de la novela anterior, como en las páginas 20 y 21 donde recupera en sus grandes líneas el contenido anecdótico de *Berta Isla*: el engaño a manos de Tupra que arruinó su vida, su condición de agente secreto, su falsa muerte, su doble vida en Inglaterra donde tuvo una hija con Meg, el perdón relativo de Berta a su regreso y la progresiva reanudación con su vida anterior a la desaparición.

34 J. Marías, *Tomás Nevinson*, *op. cit.*, p. 7.

Si ese empeño en repetir incansablemente datos, a menudo literalmente, es sintomática de la praxis del autor[35], también revela la presencia del lector implícito postulado.

Para el familiar olvidadizo, las recurrencias actuarán como recordatorio; conviene tener presente que cuatro años han transcurrido desde la publicación en 2017 del primer *opus*. El uso frecuente de marcadores temporales, además de contribuir a la verosimilitud del relato, anclan la diégesis en una cronología ordenada que, desde la perspectiva receptora, propicia el proceso rememorativo. Si el receptor tiene buena memoria, las recurrencias contribuirán a establecer una relación cómplice con el autor e instalar esa placentera sensación de familiaridad con el universo recreado. En cuanto al lector totalmente ajeno a ese entorno, podrá disfrutar del segundo volumen sin el inconveniente de no conocer el primero. Si suponemos que el escritor lo hace de manera consciente, la repetición cumplirá pues una doble función: recordar o informar, según las circunstancias, para, en cualquier caso, agilizar la lectura, con un indudable propósito: complacer y satisfacer al lector potencial, sea asiduo u ocasional. Es sin embargo llamativo que la reiteración no se limite al planteamiento inicial de la acción, sino que se repita insistentemente en toda la novela, como si traicionara una obsesión.

Berta Isla y *Tomás Nevinson* ofrecen una intensa reflexión sobre la identidad y sus contornos; sobre su naturaleza esquiva, sobre la posibilidad de tergiversarla, de crear imposturas. En ocasiones el propio héroe, como lo veremos a continuación, alberga dudas sobre quién es realmente.

Ahora bien, el reflejo especular constituye una herramienta privilegiada para acceder a la identidad, como lo confirma Vincent Jouve cuando subraya que «la problématique identitaire s'exprime à travers des références implicites à la phase du miroir[36]». En la teoría de Lacan acerca del espejo, la imagen refractada, que asocia identidad

35 Véase la entrevista con Juan Gabriel Vásquez: «Otro de tus rasgos que aparecen llevados al extremo en *Tu rostro mañana* es ese sistema de resonancias que tienen tus novelas […] y que se ha vuelto uno de tus sellos característicos», en J. Marías, *Las huellas dispersas*, *op. cit*, pp. 365-366.

36 Vincent Jouve, *Poétique du roman,* Paris: Armand Colin, 2020, p. 167.

y alteridad, es sinónima de conocimiento. Johann Jung precisa por ejemplo que:

> si le stade du miroir témoigne de ce moment structural où le je advient à lui-même comme un autre, notons également que l'investissement de l'image spéculaire est aussi l'occasion, en ce qu'elle anticipe pour le sujet une première forme unifiée de soi, d'un rassemblement interne constitutif d'une première ébauche du moi[37].

Al contemplarse en el espejo, el niño accede conscientemente a su identidad por la imagen global y completa que le devuelve el reflejo; simultáneamente, como efecto de la inversión y objetivación inducidas por la refracción, se percibe como un ser aparte, con esa ambigua situación de ser simultáneamente uno mismo y otro.

Es precisamente lo que vive Tomás Nevinson, con su condición de agente secreto que le obliga a ser simultáneamente él y otro. Esta ambivalencia identitaria consecutiva a la usurpación onomástica (en Ruán, Nevinson es conocido como Centurión, en Inglaterra, al lado de su esposa Meg, era James Rowland…), a la alteración de sus rasgos físicos (cambia su peinado, pierde o gana peso en función de las misiones, la foto del pasaporte es inestable…) y psicológicos (en Ruán asume el papel de un introvertido profesor de inglés) ocupa un lugar destacado en la novela. El desdoblamiento al que se le somete genera una situación incómoda puesto que difumina los contornos de su personalidad:

> como yo me había sentido más James Rowland que Tomás Nevinson y como empezaba ya a sentirme, en momentos aún esporádicos, más Miguel Centurión, oscuro profesor de inglés, que Tom Nevinson con todas sus cargas. Me había sucedido más veces, uno acaba confundiéndose cuando es incapaz de ser dos plenamente, y uno de los dos termina expulsado o puesto entre paréntesis[38].

---

37 Johann Jung, *Le sujet et son double. La construction transitionnelle de l'identité*, Paris: Dunod, 2015, p. 91.

38 J. Marías, 2021, *op. cit.*, p. 194.

Se superponen identidades, papeles, funciones, personalidades, lo cual provoca desdoblamientos que evocan desórdenes psíquicos rayanos a esquizofrenia o bipolaridad. De hecho, dentro de una misma frase, la instancia narradora oscila a veces entre la tercera persona cuando se refiere a Centurión y la primera cuando Nevinson recupera el control: «Centurión no había logrado averiguar si era soltera o divorciada o viuda […], Inés Marzán sí *le* contó que había vivido en varios sitios, en Oviedo, en Salamanca, en Madrid, donde de hecho había nacido, como *yo*[39], pero ella por azar[40]».

Ese desdoblamiento convierte a Nevinson en un reflejo de sí mismo: es a la vez él y otro. La abismación y sus inevitables inversiones se hacen patentes en el paralelismo que el narrador establece entre Nevinson y Rowland, su otro yo.

Tom estuvo casado en Madrid con la española Berta de quien tuvo dos hijos. Su entrega profesional le impidió dedicar mucho tiempo a sus hijos y fragilizó el amor filial. Finalmente abandonó a su familia cuando, haciéndose pasar por muerto, se ocultó en una ciudad de Inglaterra, bajo la falsa identidad de James Rowland. Allí contrajo matrimonio con la inglesa Meg; de su relación nació una niña, Valerie, que le permitió compensar el cariño que no supo impartir a sus hijos españoles. Después de algunos años, convencido de que su vida ya no corría peligro, decidió volver a España y abandonar a su familia inglesa, exactamente como lo había hecho anteriormente con Berta… Y procuró reinstalarse en su vida precedente, al lado de su esposa española y sus hijos que, simultáneamente, seguían siendo suyos, pero también se habían convertido en extranjeros.

Tenemos pues ese doble vaivén entre un lado y el otro del espejo, que a su vez genera otras difracciones y desdoblamientos.

La esposa inglesa, reduplicación inversa de Berta, permanecerá a su vez en la duda, en esa indeterminación anteriormente propia de la esposa española. Cuando Nevinson/Rowland vuelve a España en un aparente retorno a la normalidad con la recuperación de su identidad y vida pasada, repite simultáneamente una situación de abandono, pero con una inversión entre protagonistas y espacios geográficos,

39 Subrayamos.

40 *Ibid.*, p. 136.

como si, hiciera lo que hiciera, se viera condenado a vivir un estado de escisión permanente que le impidiera recuperar su unicidad.

El reflejo especular y los efectos de asociación/disociación, identidad/alteridad que supone, también permiten acceder a la comprensión de los vínculos que unen a los personajes del relato.

En la relación que se instala entre Nevinson y Tupra, se trasluce ese doble movimiento contradictorio que oscila entre reduplicación y distinción. Si ambos pertenecen a los servicios secretos, les separa sus condiciones de superior y subalterno: Nevinson recibe y cumple las órdenes de Tupra. Pero Tomás se propone invertir los términos de la relación cuando su ex jefe procura convencerle de que acepte la misión de Ruán. Ambos hombres ostentan sin embargo un perfil común: «Tanto Tupra como yo teníamos nuestro pasado oxoniense, al fin y al cabo, luego no sólo habíamos estudiado nuestras especialidades, habíamos aprendido de casi todo un poco, lo bastante al menos para exhibirlo[41]».

Se regían por códigos de conducta similares que, con el paso del tiempo, fueron evolucionando hasta posturas cada vez más distantes e irreconciliables:

> «[…] También tú condenabas con más facilidad, por olfato, por intuición. ¿Te has hecho muy escrupuloso o qué?».
> No quise recordar el pasado, porque sí, yo había sido como él decía, y sí, me había tornado escrupuloso en mis años de remembranza, de inactividad y estupor[42].

Nevinson acaba convirtiéndose en lo que Tupra no es. Esa evolución provoca un desdoblamiento entre el hombre de ayer y el actual, diseña dos interpretaciones del mismo hombre, pero inversas. Y prolonga otra dicotomía, la que Berta detectó entre el Tomás madrileño que conoció y el que regresó de Oxford. La inversión no es tanto física como moral y psicológica en el espejo del tiempo que pone cara a cara a dos Nevinson, simultáneamente idénticos y distintos.

---

41 *Ibid.*, p. 43.

42 *Ibid.*, p. 332.

En el proceso de evolución que aleja irremediablemente a los ex cómplices, Tupra termina encarnando lo que Tomás se niega a ser, un reflejo incómodo y bochornoso que el ex espía prefiere desterrar:

> —Ya ves si estamos unidos, en algún sentido. Haberse conocido en la juventud une mucho. Conocer lo que el otro ha hecho en el pasado, y de dónde viene.
> —Sí —contesté con sorna—, como dos individuos que cometen juntos un crimen, algo así. El uno sabe de lo que es capaz el otro y los dos se han perdido el respeto por ello, todo respeto. Se han visto sin máscara ni maquillaje. Es una forma de unión desagradable que no invita a rememorar ni a desahogarse. El otro es más bien el espejo en el que uno rehúye mirarse. Y si por casualidad se ve en él, se aparta de un brinco y con asco[43].

La percepción de Tupra como «otro», a través de su «otredad», provoca un irremediable rechazo[44]. A diferencia de lo que pasará con Magdalena Orúe O'Dea.

La misión de Nevinson consiste en identificar, entre tres posibles perfiles de mujeres instaladas desde hace varios años en la quieta ciudad provinciana de Ruán, a la terrorista sospechada de colaborar en dos sangrientas acciones de ETA en España.

Magdalena Orúe O'Dea es la culpable que se oculta; Tomás, el agente secreto que investiga y sale en su busca. Referidos a los cánones de la novela de espía, ambos ocupan polos antagónicos. También encarnan los valores antitéticos del Bien y del Mal: por un lado, el monstruo despiadado y frío, por otro, el justiciero. A pesar de esa oposición, Tomás y Magdalena se asemejan en numerosos aspectos. Desde el principio, Tupra alerta a Nevinson sobre las conexiones que los unen:

---

43 *Ibid.*, p. 54.

44 Véase Denise Jodelet: «Située au sein du même, elle [l'altérité] suppose une certaine rupture et parfois une menace pour l'intégrité», «Formes et figures de l'altérité», en M. Sanchez- Mazas et L. Licata (eds), *L'Autre : Regards psychosociaux*, Grenoble: Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005, p. 28.

> Nadie mejor, nadie más indicado, porque esa mujer tiene mucho en común contigo. No es de ningún país enteramente, mitad norirlandesa y mitad española. También habla las dos lenguas a la perfección, es bilingüe, aunque ignoramos si posee tu don para las demás. Tuvo parte en esos dos atentados y sin duda en alguno más, anterior. Desde 1987, en cambio, que sepamos, no ha intervenido en más acciones, ni de ETA ni del IRA, ni siquiera de lejos, como maquinadora ni ideóloga ni supervisora. Para cuando se supo de su involucración en lo de Hipercor, de hecho, ya había desaparecido sin dejar rastro, más o menos como tú cuando te convertiste en James Rowland y a Tom Nevinson se lo dio por muerto. Tú has vivido años en la situación de ocultamiento y disfraz en que ella vive desde hace nueve, probablemente. Así que en apariencia está retirada, pero en estas organizaciones ocurre lo mismo que en las nuestras: el que se sale puede entrar de nuevo con un solo paso, voluntario o forzoso, sin que importe el tiempo transcurrido. Sólo que con ellas es peor, a pocos se les permite salirse, tienen que haber demostrado una lealtad a prueba de todo. En el caso de esta mujer, quién sabe: tal vez se la consideró amortizada y que había cumplido con creces para ser una «externa»; o no lo bastante fanática, dubitativa, y de escasa utilidad futura; o quizá fue ella la que se apartó tras ver las dimensiones de lo de Barcelona y Zaragoza. Quizá reflexionó y lamentó haber colaborado, asesorado, facilitado esas matanzas, lo que fuera que hiciera[45].

El retrato que traza Tupra adopta la paradójica estructuración especular con sus inevitables reiteraciones y disociaciones. Como Nevinson, la terrorista se caracteriza por su bi-culturalidad pero, cuando ella nació en Irlanda, él se crio en Madrid. Ambos tuvieron que esconderse para no asumir las consecuencias de sus actuaciones pasadas y así, salvar su vida. Ambos saben lo que significa usurpar una identidad, hacerse pasar por otro y vivir siendo otro. Si Nevinson se ocultó en una ciudad de provincia inglesa atravesada por un río, pero cuyo nombre se deja en la indeterminación, Magdalena eligió la falsificada urbe de Ruán, tan carente de identidad como la inglesa,

45 J. Marías, *Tomás Nevinson*, *op. cit.*, pp. 73-74.

asimismo atravesada por un río, igual de tranquila y aburrida, idónea para desaparecer y vivir una vida similar a la de Rowland:

> ¿A qué venía ahora devolverme a aquella época oscura y languideciente, al periodo en que no había existido o sólo para unos provinciales, bajo el nombre de James Rowland; en el que había estado apartado de todo y a la espera interminable de un rescate, improvisando un transitar o un flotar deliberadamente anodinos y opacos, mejor cuanto más indetectables, cada día inadvertido más borroso yo y más disgregado, y por lo tanto más a salvo[46].

Asistimos a una reduplicación perfecta. Una hábil reiteración a nivel lexical también permite acercar a los antagonistas. Estimar a la terrorista «amortizada» remite a una situación que vivió Nevinson. Esa adjetivación inusual y degradante ya aplicada a Tomás[47] no puede pasar desapercibida por el lector. Su repetición enlaza episodios y personajes.

Del mismo modo, los remordimientos que Nevinson pudo albergar acerca de sus actuaciones pasadas instalan una homología de situación entre los personajes. En el encuentro preliminar con Tupra, se evocan las dos veces en que el espía mató a un hombre lo cual, sean cuales sean los motivos o las justificaciones, lo convierte en homicida y lo asemeja a la terrorista; además los eventuales remordimientos de O'Rúe hacen eco a la culpabilidad experimentada por Nevinson.

Tupra cuenta con esos parecidos para acceder a la psicología de la terrorista y facilitar su detección. Pero pasará lo contrario. A medida que avance la novela, Tom descubrirá conexiones cada vez más estrechas que acabarán convirtiendo a Inés en su *alter ego*. Se enterará por ejemplo de la existencia de una hija que la sospechosa no tuvo más remedio que abandonar por culpa de su vida pasada, exactamente como él hizo con Val. Los paralelismos no se limitan a los aspectos biográficos; también inducen comportamientos y pensamientos similares como los que unen a gemelos. A la hora de planificar el homicidio de la restauradora, Nevinson imagina que la mujer pudo a

46 *Ibid.*, p. 45.

47 *Ibid.*, p. 22.

su vez desconfiar, descubrir su verdadera identidad y del mismo modo que él lo está haciendo, planear su asesinato.

De manera general, reconocer en otro a su propio yo, anula la otredad en beneficio de la alteridad. Genera empatía cuando no simpatía que impide cualquier agresividad o rechazo hacia el que ha dejado de ser «objeto» para convertirse en sujeto. Nevinson parece intuir la peligrosidad del proceso para su misión cuando puntualiza: «Prefería no ahondar en la idea de si esa Inés posible se parecía a mí. […] [No] tenía sentido establecer paralelismos entre Inés y yo. Qué importaba si nos parecíamos. El objeto de estudio era ella, no yo[48]». Pero ya es tarde. En vez de ayudarle a concretar su propósito, las semejanzas se convertirán en obstáculos ineludibles: le resultará imposible acabar con la vida de la sospechosa.

La experiencia con Inés, su otro yo, también le ayudará indirectamente a conocerse a sí mismo y confirmará su incapacidad para matar a una mujer, no solamente por la educación que recibió, como anunciaba la primera frase de la novela, sino por las dudas y los escrúpulos que alberga: en estos radica su principal diferencia con el cínico y despiadado Tupra.

La función-espejo no opera solamente en el interior del texto. También es efectiva en las relaciones que unen a Nevinson con su creador.

Es un tópico que el autor delegue a uno o varios de sus personajes rasgos de su propia vida o personalidad. Los nexos entre J. Marías y Nevinson son numerosos. Puede tratarse de datos tomados prestados de la biografía del escritor como cuando Tom puntualiza que nació en 1951, creció en el barrio de Chamberí y se educó en el colegio Estudio[49]. Son informaciones de las que el novelista dio constancia en varias entrevistas o artículos[50]. Nevinson frecuentó la Universidad de Oxford donde Marías ejerció como lector. El escenario madrileño de la acción, ubicado entre las calles de Pavía o de

---

48 *Ibid.*, p. 273.

49 *Ibid.*, pp. 25 y 28.

50 Ver por ejemplo el artículo «Disfrazados de mayores» publicado el 4 de enero de 2009. O «Los países irreconocibles» *en El País Semanal*, núm. 1.487, 27 de marzo de 2005.

Lepanto donde cada esposo posee un piso, se sitúa en la zona donde Marías residió durante años, permutando entre el piso donde se alojaba y el que ocupaba para trabajar. El *modus vivendi* del matrimonio fictivo, que combina periodos de convivencia con momentos de separación, recuerda la relación que el propio autor mantuvo durante más de veinte años, con su cónyuge instalada en Barcelona. Cuando Nevinson puntualiza que «uno se acostumbra a que nadie sea testigo de sus despertares ni de sus hábitos[51]», la observación parece llevar el sello de una experiencia vivida antes que imaginada.

También llamará la atención que, para ilustrar la última novela del autor, se haya elegido una fotografía de Gérard Philippe fumando. Es harta sabida la relación estrecha que Marías siempre ha mantenido con el tabaco. Escribió mucho sobre la violación de la libertad individual cuando se impuso la prohibición de fumar en los lugares públicos. Nevinson fuma cigarrillos raros, usa refinadas cajetillas de metal, como el propio Marías. Esos detalles anodinos refuerzan la proximidad entre el autor y su criatura. La fotografía del famoso actor francés tampoco sorprenderá si recordamos que, en ambas novelas, el escritor establece una comparación entre la cabellera de Gérard Philippe y la de Nevinson. Ahora bien, en su libro *Miramientos*[52], en la *ekphrasis* de una fotografía suya donde aparece con abundante cabello peinado hacia atrás, alude al carácter anticuado del rostro de un joven que «parece salido por lo menos de un siglo antes y la imagen merecería ser ovalada[53]»; esos elementos contribuyen a la instalación de una reminiscencia de Aliocha Coll cuyas semejanzas con G. Philippe ya hemos comentado. Esas correspondencias tienden a crear un haz de reflejos y asociaciones entre todos los protagonistas involucrados y producen, *in fine*, una asociación, consciente o no, entre Nevinson y Marías.

En ambos, vida y literatura parecen inseparables. Las referencias intertextuales a los más grandes clásicos de la lengua que, por su formación, Marías conoce perfectamente, abundan en la novela. La intertextualidad cede paso a la metatextualidad a raíz de las

---

51 J. Marías, *Tomás Nevinson*, *op. cit.*, p. 20.

52 J. Marías, *Miramientos*, Madrid: Alfaguara, 1997.

53 *Ibid.*, p. 119.

homologías que se establecen entre personaje y producción de la ficción, como cuando Tupra recurre a una comparación con el narrador invisible para explicar la condición del agente secreto: «Somos como el narrador en tercera persona de una novela, algo así […] es él el que decide y cuenta, pero no puede interpelárselo ni cuestionárselo[54]».

El discurso autorreferencial produce efectos de abismación que difuminan los contornos de las instancias implicadas en el acto literario. En este ejemplo, el personaje es asimilado al narrador. Cuando Nevinson se justifica sobre su decisión de aceptar la misión en Ruán, recurre a una metáfora que asimila personaje y escritor, al convertir al primero en el autor de su propia vida:

> a medida que el futuro deja de ser inabarcable y abstracto, un montón de hojas en blanco, y se hace cada vez más concreto y estrecho, o más delineado, o más escrito, es decir, se convierte en pasado y presente, un poco más cada día.
> Era eso lo que me había hecho aceptar, hasta cierto punto: la tentación de escribir otro capítulo, la idea de no haber terminado mi pequeño libro, cuando lo había dado ya por concluido[55].

De la misma manera que Nevinson decidió prorrogar su historia como espía después de haber puesto punto final a esa etapa, Marías optó por ofrecer una continuación a *Berta Isla* que también «había dado ya por concluido». La correspondencia entre personaje y autor resulta perfecta. Con ese guiño metatextual y especular, Marías parece inscribir en el texto mismo la propia génesis de su proyecto literario. También invierte la relación habitual entre personaje y escritor al sugerir irónicamente que se sometió al deseo de su criatura…

Pero el novelista lleva probablemente el juego con las simetrías hasta sus últimas consecuencias cuando imagina que su narrador se hace pasar por un novelista español, sea con un real Cabrera Infante o un ficticio Florentín. Nevinson asume entonces el papel de un escritor que «se proponía escribir una novela inspirada en Ruán, para

54 J. Marías, *Berta Isla*, *op. cit.*, p. 129.

55 J. Marías, *Tomás Nevinson*, *op. cit.,* p. 82.

la que solicitaba su concurso, con la promesa de mencionarlo en los agradecimientos y aun de introducirlo como personaje si eso lo complacía[56]». El juego de puesta en abismo, que funciona al doble nivel de Centurión y Florentín, se prolonga cuando el falso novelista promete que la entrevista que está realizando se llevará al espacio de la ficción: «—No le quepa duda, Florentín. Esta escena estará en el libro, con sus embellecimientos y adornos, claro[57]». Nevinson no le falló: a pesar de su condición apócrifa, cumplió su promesa de que la escena saliera efectivamente en la novela. Precisa a continuación que sólo modificará los nombres de los protagonistas y del lugar. Haber admitido desde el principio que Ruán es un nombre falso confirma la correspondencia entre Nevinson y el autor empírico. Mencionar entre las editoriales posiblemente interesadas en publicar la novela a las que realmente colaboraron con Marías es otro de los guiños burlones que confortan las lúdicas simetrías operadas dentro y fuera de la ficción, entre el autor y su creación, y confirman a ésta en su función de personaje-espejo. Más que nunca, logra Javier Marías ese deseo de cualquier novelista, de convertirse, algún día, en uno de sus personajes y pasar así definitivamente a la posteridad.

Bibliografía

Fuentes primarias

Marías, Javier, *Todas las almas*, Barcelona: Anagrama, 1989.

—, *Corazón tan blanco*, Barcelona: Anagrama, 1992.

—, *Mientras ellas duermen*, Barcelona: Anagrama, 1994.

—, *Cuando fui mortal*, Barcelona: Anagrama, 1996.

56 *Ibid.*, p. 198.

57 *Ibid.*, p. 202.

—, *Miramientos*, Madrid: Alfaguara, 1997.

—, *Negra espalda del tiempo*, Madrid: Alfaguara, 1998.

—, *Tu rostro mañana: I. Fiebre y lanza* (2002), 2. *Baile y sueño* (2004), 3. *Veneno y sombra y adiós* (2007), Madrid: Alfaguara.

—, *Los enamoramientos*, Madrid: Alfaguara, 2011.

—, *Así empieza lo malo,* Madrid: Alfaguara, 2014.

—, *Las huellas dispersas*, Inés Blanca (ed.), Barcelona: Penguin Random House [2013] 2022.

—, *Berta Isla*, Madrid: Alfaguara, 2017.

—, *Tomás Nevinson*, Madrid: Alfaguara, 2021.

Fuentes secundarias

Aranda, Daniel, «Le lecteur dans le retour», *Poétique,* n° 128, dic. 2001, pp. 409-420.

—, «Les retours hybrides de personnages», *Poétique*, n° 139, sept. 2004, pp. 351-362.

Baquero Escudero, Ana Luisa, «El lector familiar ante *Lo prohibido*», *Moenia,* n° 26, 2020, pp. 7-25.

Borel-Codaccioni, Murielle, *L'effet-personnage dans les nouvelles de Javier Marías*, thèse soutenue le 28/11/2003, anrt, ref 03aix10036.

Clémessy, Nelly, «À propos de la réapparition des personnages dans l'œuvre romanesque de Pérez Galdós», *Hommage à Louis Bertrand (1921-79) : études ibériques et latino-américaines*, Paris: Belles Lettres, 1983, pp. 87-97.

Conrad, Thomas, «Reconnaître un personnage méconnaissable. Enjeux de la transfictionnalité entre Dumas et Maquet», *Poétique*, n° 171, sept. 2012, pp. 307-320.

Helms, Laure, *Le personnage de roman,* Paris: Armand Colin, 2018.

Jodelet, Denise, «Formes et figures de l'altérité», M. Sanchez-Mazas et L. Licata (eds), *L'Autre : Regards psychosociaux*, Grenoble: Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005, pp. 23- 47.

Jouve, Vincent, *Poétique du roman,* Paris: Armand Colin, [1997] 2020.

Jung, Johann, *Le sujet et son double. La construction transitionnelle de l'identité*, Paris: Dunod, 2015.

Krow-Lucal, Martha, «El personaje recurrente en la obra de Galdós», *Textos y contextos de Galdós*, J. W. Kronik & H. S. Turner (eds.), Madrid: Castalia, 1994, pp. 157-162.

Lacosta, Francisco, «Galdós y Balzac», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 224-225, agosto-sept.,1968, pp. 345-374.

Preston, Ethel, *Le retour systématique des personnages dans «La Comédie humaine»,* Paris: Les presses françaises, 1926.

Rey, Pierre-Louis, *Le roman*, Paris: Hachette, 1992.

Scotto di Carlo, Assunta, «Personajes recurrentes en la obra de Galdós», *Cuadernos aispi,* 17/2021, pp. 171-188.

Una lectura transtextual de *Berta Isla* y *Tomás Nevinson*

Javier Sánchez Zapatero
Universidad de Salamanca

Lectura integral: *Berta Isla* y *Tomás Nevinson* en la narrativa de Javier Marías

Las dos últimas novelas de Javier Marías —*Berta Isla* (2017) y *Tomás Nevinson* (2021)— se imbrican con coherencia en una trayectoria literaria que, según Masoliver Ródenas, se caracteriza desde mediados de la década de 1980, cuando publicó *El hombre sentimental* (1986), por el sacrificio de «las posibilidades que ofrecía la imaginación por las que ofrece el pensamiento —pensamiento imaginativo e incesante— y la manipulación de la estructura de la novela[1]». No en vano, Gracia y Ródenas se han referido a su producción como sintomático ejemplo de «novela pensativa» y, en particular, de cómo determinados autores españoles comenzaron a escribir en el último cuarto del siglo bajo la influencia de la concepción narrativa de Juan Benet, caracterizada, entre otras cosas, por «su querencia a hacer de la prosa narrativa un vehículo para la reflexión, su convicción de que la literatura es forma (lingüística, discursiva…) ante todo[2]». De ahí que uno de los más reconocibles rasgos de la

1 Juan Antonio Masoliver Ródenas, «Javier Marías», in Jordi Gracia, *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento* [Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*], Barcelona: Crítica, 2000, p. 344.

2 Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española* (7. *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*), Barcelona: Crítica, 2013, p. 846.

literatura de Marías sea su dimensión ensayística, que le sitúa en la tradición del «humanismo literario» que concibe que la «literatura [...] proporciona un marco comprensivo que hace inteligible el mundo y [...] propone una interpretación metafórica del mundo que nos hace comprender y sentir la realidad y que ha sido fundamentada en la figuración de la subjetividad moderna[3]». Semejante vocación reflexiva se manifiesta fundamentalmente a través de la tendencia a la digresión, desarrollada tanto en los diálogos como en el discurso del narrador, generada en muchas ocasiones a partir de referencias banales que terminan por desembocar en una profunda meditación relacionada con dilemas éticos o cuestiones existenciales y plasmada a través de un estilo sinuoso y fluido, torrencial por momentos, marcado por el fraseo largo, la superposición de planos temporales y la inserción de intertextos culturales.

Ambas novelas, además, ponen de manifiesto cómo, frente a una actitud inicial marcada, como el propio escritor reconoció, por «hacer caso omiso a lo español[4]», una de las notas distintivas de la evolución de su novelística fue la cada vez mayor relevancia adquirida por las referencias nacionales, manifestada en la elección de escenarios que de forma paulatina se fueron alejando de los ambientes cosmopolitas, básicamente británicos, que caracterizan buena parte de sus obras —y que jamás fueron abandonados del todo, como demuestra la relevancia del Reino Unido en la trama que vertebra la historia dual de los personajes que dan nombre a las narraciones que nos ocupan, desarrollada de forma complementaria en cada una de ellas—, tal y como puede percibirse de forma sintomática en las tramas de *Los enamoramientos* (2011) o, más específicamente, de *Así empieza lo malo* (2014). La cada vez mayor presencia de elementos identificados con la cultura, la historia o la sociedad española —no tanto la literatura, pues el marco referencial de Marías, con salvedades como la de *El Quijote*, siempre ha sido anglosajón— se

3 José Antonio Vila Sánchez, *Javier Marías. El estilo sin sosiego*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020, pp. 186-187.

4 Ignacio Echevarría, «Javier Marías», in Jordi Gracia, *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento* [Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*], Barcelona: Crítica, 2000, p. 332.

evidencia en *Berta Isla* y *Tomás Nevinson* de diversas formas. Así, por ejemplo, es perceptible gracias a las alusiones de la primera a las manifestaciones antifranquistas que diversos colectivos de estudiantes protagonizaron a finales de 1969 —e incluso a las menciones concretas a cómo «el 20 de enero el alumno de Derecho Enrique Ruano, al que tres días antes había detenido la Brigada Político-Social, murió mientras estaba custodiada por esta[5]»— o a la referencia a los atentados que la banda terrorista ETA perpetró en Barcelona y Zaragoza en el año 1987, subrayada en el aparato paratextual de la segunda con la inclusión de una fotografía que mostraba «un paisaje de desolación y daño, con cascotes por el suelo y un maligno humo flotante, [en el que] un guardia con corbata bajo el uniforme y la cara ensangrentada avanzaba con una niña en brazos de unos siete u ocho años, uno de cuyos pies parecía medio destrozado[6]». La presencia del terrorismo, tanto de ETA como del IRA, resulta fundamental en la trama de *Tomás Nevinson*, en la que la misión que se le encomienda al protagonista es precisamente descubrir la identidad de una antigua colaboradora de ambos grupos armados, así como en su ambientación, puesto que la acción se sitúa cronológicamente en la segunda mitad de la década de 1990, lo que provoca que haya continuas referencias a las acciones de la banda etarra y que incluso en el capítulo noveno se incluyan una serie de pasajes, casi a modo de crónica informativa, que rememoran cómo se vivieron en España los momentos previos y posteriores a la ejecución de Miguel Ángel Blanco.

Cabría preguntarse qué papel tuvo en ese paulatino cambio que fue sufriendo la literatura de Marías, más allá de su propia evolución y de la inicial necesidad rupturista con la tradición nacional que marcó a buena parte de los autores que, como él, forjaron su posición en el campo literario en las décadas de 1970 y 1980, la cada vez mayor repercusión pública que el autor alcanzó gracias a las columnas de opinión que semanalmente publicaba en el dominical de *El País*, en las que en no pocas ocasiones actuó como cronista de la realidad española, incluyendo recurrentemente alusiones a asuntos que, como el del terrorismo, abordaría después en sus novelas. Algunas de

5 Javier Marías, *Berta Isla*, Madrid: Alfaguara, 2020 (1ª edición 2017), p. 29.

6 Javier Marías, *Tomás Nevinson*, Madrid: Alfaguara, 2021, p. 99.

las disertaciones que el narrador hace sobre la acción de ETA, especialmente en el icónico y salvaje atentado contra Blanco, recuerdan a las que el propio escritor vertió en las páginas de algunas de esas columnas, generando así un irremediable proceso de identificación entre el narrador implícito —y entre algunos personajes— y el autor. Así, cuando en *Tomás Nevinson* se critica la complicidad del Partido Nacionalista Vasco con el entorno etarra, asegurando que jamás expuso muestra pública alguna de solidaridad con «quienes se atrevían a desafiar a ETA y vivían permanente hostigados y amenazados por ella[7]», parece aludirse a las palabras con las que, en un artículo publicado en 2018, el autor criticaba la hipocresía del mismo partido por haber asegurado durante todas sus décadas en el poder, en los más duros momentos de asedio terrorista contra la sociedad vasca, que «la gente de ese territorio había vivido con libertad plena[8]».

Asimismo, *Berta Isla* y *Tomás Nevinson* participan del peculiar universo narrativo que con el paso del tiempo fue configurando el escritor, que en cierto modo, y más allá de la consecución de su personal estilo autorial, terminó por funcionar para los lectores de forma análoga a la de cierta serialidad narrativa, al basarse en la gratificación producida por el reencuentro periódico «con los mismos personajes, geografías, argumentos o motivos visuales» y las consiguientes «valoración del horizonte de expectativas con que cada ficción se formula» y «reformulación de un sistema regulador entre repetición y diferencia[9]». Además de la singularidad de su estilo, que combina la densidad intelectual con la fluidez estilística, la extensión y el elevado registro de los diálogos y la morosidad en el avance del ritmo narrativo, la reconocible unidad de la producción de Marías se vertebra a través de la repetición con la que en sus novelas acostumbran a aparecer una serie de elementos. Entre ellos, podrían mencionarse la reiterativa presencia de personajes como el profesor Rico —epítome de la tendencia del autor de incluir

7 *Ibid.*, p. 408.

8 Javier Marías, «Cosas que no se disuelven», *El País Semanal*, 22 de abril de 2018, <https://elpais.com/elpais/2018/04/16/eps/1523877711_535224.html>.

9 Jordi Balló y Xavier Pérez, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona: Anagrama, 2005, p. 10.

en sus obras a amigos y conocidos, representada en *Berta Isla* por el guiño que hace al cineasta Agustín Díaz-Yanes con el banderillero Esteban Yanes—, Eric Southworth o Bertram Tupra —cuya presencia es especialmente notable en las dos obras que nos conciernen—. También es recurrente la casi obsesiva, por momentos, reflexión con cuestiones relacionadas con la dependencia emocional —fundamental para entender la relación entre Berta y Tomás— o con los desafíos éticos, que suelen aflorar a través de temáticas que con el paso del tiempo se convirtieron en habituales, y con ello en elementos cohesionadores de las novelas en particular y de toda la producción en general, como «la responsabilidad moral, la incidencia en la vida de los otros, la dialéctica de la memoria, colectiva e individual y el olvido, la instrumentalización de la violencia en el mundo contemporáneo[10]». De forma específica, y dada la trama argumental que, con la levedad habitual, sustenta ambas novelas, la dialéctica entre los dos protagonistas provoca que adquieran especial relevancia en este caso «algunos de los ejes fundamentales de la poética de Javier Marías», entre los que Candeloro ha reconocido

> la imposibilidad de poder saber la verdad a ciencia cierta; la imposibilidad de poder conocer a fondo a los demás, incluyendo a la propia pareja; la dificultad de seguir enamorados en el momento en el que uno le impone al otro una cesura total sobre su segunda vida, o vida paralela, dedicada al engaño; la manipulación y la traición de los demás, en el nombre de la defensa del Estado[11].

No es de extrañar, en ese sentido, que tanto *Berta Isla* como *Tomás Nevinson* comiencen, como suele ser habitual en las narraciones del autor, con dos frases epatantes, de corte solemne y provocador, que se presentan ante el lector como inicio de una segura reflexión ulterior, casi como una prolepsis que se verá confirmada en el desarrollo de la narración: en el primer caso, la sentencia es expresada por el

---

10 Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *op. cit.*, p. 851.

11 Antonio Candeloro, «*Berta Isla*, de Javier Marías: una lectura intertextual (de T. S. Eliot a Hawthorne y Milton)», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 4, 2020, p. 50.

narrador con focalización cero, que, gracias a su conocimiento del pensamiento de la protagonista, proclama que «durante un tiempo no estuvo segura de si su marido era su marido[12]»; en el segundo, es la perspectiva interna del personaje principal la que reconoce haber sido «educado a la antigua» y es, por tanto, incapaz de concebir que le «fueran a ordenar un día que matara a una mujer[13]».

Lectura universal: *Berta Isla* y *Tomás Nevinson* en diálogo con la tradición literaria

Los más reconocibles estilemas del autor aparecen también en las dos novelas a través de la supeditación de la acción a la digresión introspectiva, provocando con ello la ya mencionada ralentización del ritmo de relato, interrumpido por excursos del narrador o de los personajes en los diálogos, y la inversión de los rasgos estereotípicos de la novela de espionaje, habitualmente más centrada en la sucesión de acontecimientos externos que en las disquisiciones internas. Es evidente que las dos novelas, al igual que sucedía en *Tu rostro mañana* (2002), presentan una relación architextual con ese subgénero narrativo —manifestada en la sucesión de agentes secretos, encuentros en la clandestinidad, misiones especiales, servicios de inteligencia, etc.—, pero también lo es que identificarlas con él llevaría a la frustración de las expectativas lectoras, pues lo que se narra en ambas novelas —y cómo se narra— no se corresponde con sus rasgos más arquetípicos, sino que, más bien, remite de modo autorreferencial al universo narrativo configurado por Marías a lo largo de los años. En ese sentido, es interesante señalar el sentido que parece que se le otorga a la denominación de un personaje con distintos alias para ocultar su verdadera identidad, una de las marcas distintivas de las novelas de espías, que aparece en las dos novelas, más intensamente en *Tomás Nevinson*, a través de las diversas formas con las que es nombrado, desde variaciones de su propio nombre —Tom, Tomás o Thomas— hasta pseudónimos por los que trata de hacerse pasar por quien

12 Javier Marías, *Berta Isla*, *op. cit.*, p. 9.

13 Javier Marías, *Tomás Nevinson*, *op. cit.*, p. 11.

realmente no es para llevar a cabo sus misiones secretas —Miguel Centurión y, con anterioridad, Fahey, MacGrowan, Avellaneda, Hörbiger, Riccardo Breda, Ley, Rowland y Cromer-Feyton—. Más que un mero guiño a la tradición de la literatura de espías —o a la dimensión paródica de *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984), de Gonzalo Torrente Ballester, en la que es habitual también el uso de pseudónimos similares—, semejante variedad nominal parece encajar con la tendencia de «los narradores y los personajes de Marías de presentarse como sujetos fragmentados, instados por dos fuerzas contrarias y, al tiempo, complementarias[14]».

Evocando palabras vertidas por el autor para describir su poética, Elide Pittarello ha señalado que en las obras de Marías «la trama, con tener importancia, no es nunca lo principal, ni lo que las sostiene[15]». Los argumentos de *Berta Isla* y *Tomás Nevinson*, de hecho, se antojan casi anecdóticos puntos de partida, con mayor capacidad de desarrollo en el segundo caso, simple excusas a partir de las que retratar con profundidad a los dos protagonistas que les dan nombre, de forma individual pero al mismo tiempo dual para relatar su historia sentimental. Las tramas permiten plasmar algunos de los más recurrentes motivos temáticos y formales del autor, desde los ya mencionados motivos de reflexión, las señas de identidad que caracterizan su escritura —sintomático ejemplo de la función poética que confirma que lo esencial del mensaje literario está más en cómo se cuenta que en lo que se cuenta, como demuestra el propio Marías con esa sensación que generan algunas de sus obras de estar relatando una y otra vez la misma historia— o la recurrencia con la que se evoca directa o indirectamente a otras obras y autores artísticos, y de forma especial literarios. Este último rasgo, que implica un diálogo continuo con obras de su propia creación y de otros autores del acervo cultural, ejemplifica la dimensión «transtextual», o de

---

14 Manuel Alberca, «Javier Marías o las paradojas del narrador espía. De *Todas las almas* a *Berta Isla*», *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 831, 2019, <https://cuadernoshispanoamericanos.com/javier-marias-o-las-paradojas-del-narrador-espia-de-todas-las-almas-a-berta-isla>.

15 Elide Pittarello, «*Tomás Nevinson*, de Javier Marías: poder, violencia y azar», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, nº 905, 2022, p. 39

«trascendencia textual», de las dos novelas, puesta en práctica a través de la diseminación de diversos mecanismos que «ponen al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos[16]».

Las dos narraciones se dotan así de un carácter reflexivo en sentido doble, por cuanto incitan a la meditación acerca de determinados temas y remiten de forma autorreferencial a la propia tradición literaria de la que parten, como han desgranado Fernando Valls, quien ha mostrado con detalle cómo «aparecen resonancias de sus libros anteriores [...] en expresiones y alusiones[17]», y Antonio Candeloro en exhaustivos estudios al respecto de *Berta Isla*[18]. Las obras están plagadas, tal y como se reconoce en la nota final de *Tomás Nevinson*, de referencias explícitas, incluso entrecomilladas en ocasiones, o implícitas a autores como William Shakespeare —cuya presencia fue tan habitual en su producción que el propio Marías llegó a confesar que supuso «una fuente de fertilidad, un autor estimulante» hasta el punto de «incorporarlo a menudo[19]» para citarlo, comentarlo o parafrasearlo—, T. S. Eliot, Arthur Conan Doyle, Charles Dickens, Charles Baudelaire, W. B. Yeats, Alejandro Dumas, Ian Fleming o John Le Carré. Incluso aparece como personaje el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, de quien Tomás Nevinson evoca algunas anécdotas compartidas de la época en la que coincidieron en Londres. Trascendiendo el deseo de vincularse con una tradición literaria anterior, la presencia de citas o alusiones en la obra del autor parece ajustarse a la noción de «epifanía intertextual», ya que establece «a través de un intertexto concreto [...] un vínculo directo con

---

16 Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989 (1ª edición 1982), pp. 9-10.

17 Fernando Valls, «Javier Marías: conjeturas y certezas», *Infolibre*, 7 de mayo de 2021, <https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/javier-marias-conjeturas-certezas_1_1197345.html>.

18 Antonio Candeloro, art. cit.; y Antonio Candeloro, «*Four Quartets* de T. S. Eliot como señal de anagnórisis en *Berta Isla*», *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, nº 68, 2022, pp. 264-275.

19 Javier Marías, «Shakespeare, el mayor inspirador», *El País*, 15 de abril de 2014, <https://elpais.com/cultura/2014/04/15/actualidad/1397581546_684565.html>.

todo un universo narrativo del que dicha cita es tanto muestra como metonimia, y no mera referencia anecdótica y circunstancial, sino un elemento central en el desarrollo de la trama novelesca[20]». No se trata, pues, de meros recursos ornamentales o de simples muestras de erudición, sino de elementos intertextuales que, en la medida que conectan con una «reserva cultural universal[21]» que el lector puede reconocer —bien por su capacidad para identificarlos, bien porque la propia novela le ayuda a ello—, contribuyen a la interpretación hermenéutica de la obra. Se evidencia así que *Berta Isla* y *Tomás Nevinson* corroboran la idea, en consonancia con la trayectoria autorial en la que se inscriben, de que «la intertextualidad, lejos de convertirse en un mero juego posmodernista, se configura como acto germinativo a través del cual el autor contemporáneo reescribe determinadas imágenes, versos, palabras del escritor del pasado[22]». Así, por ejemplo, según Grohmann, la ya comentada presencia como intertexto y como architexto de la narrativa de espías en las novelas, especialmente en la segunda, provoca que «los claroscuros, la turbiedad y el dédalo moral del trabajo de los servicios secretos [...] [puedan] reflexionar sobre las enseñanzas que encierra la historia para entender nuestro presente[23]».

Lectura dual: el díptico de *Berta Isla* y *Tomás Nevinson*

Ahora bien, resulta evidente que la obra a la que más intensamente remite *Tomás Nevinson* es *Berta Isla*, como se expone en su apéndice final, en el que el autor afirma que «no hace falta decir que hay numerosas referencias, con citas quizá, a mi anterior novela, *Berta Isla*, de la que *Tomás Nevinson* no llega a ser una continuación, pero con

20 Rodrigo Bacigalupe Echeverría, «"Y volver, volver, volver": Reescritura picaresca y mundos posibles en *Para morir iguales* de Rafael Reig», *Filología*, n° 52, 2020, p. 8.

21 Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry (Advances in Semiotics)*, Bloomington: Indiana University Press, 1978, p. 42.

22 Antonio Candeloro, «*Berta Isla*, de Javier Marías: una lectura intertextual (de T. S. Eliot a Hawthorne y Milton)», art. cit., p. 62.

23 Alexis Grohmann, «Tomás Nevinson», *Rassegna Iberistica*, nº 44, 2021, p. 542.

la que forma "pareja", digámoslo así[24]». Casi todos los acercamientos críticos y los resortes promocionales, de hecho, han insistido en su condición de díptico, constatable incluso en su aparato paratextual, pues si por un lado sus títulos siguen la misma estructura y, por primera vez en la trayectoria del autor, se componen de un nombre propio y un apellido, por otro sus cubiertas originales —tanto en la primera edición, incluida en el catálogo de Alfaguara, como en las ediciones de bolsillo— muestran en blanco y negro sendas fotografías de una mujer y un hombre fumando: en plano medio y con el rostro ligeramente tapado por el humo en el primer caso, en primer plano y con un cigarrillo en el segundo. Además de que ambas fotografías evocan el imaginario habitual de las novelas de Marías, en las que el tabaco tiene un valor que trasciende lo meramente anecdótico —y quizá aquí habría de nuevo que enlazar su figura autorial con su rol de intelectual que aspira a intervenir en el espacio público, puesto que la reivindicación de los derechos de los fumadores fue una constante en su última etapa como articulista—, es evidente que las dos imágenes parecen dialogar entre sí, no solo por sus semejanzas cromáticas y de composición, sino también por el modo en que imponen para el lector un rostro para el protagonista y narrador de determinados pasajes de cada una de las obras, que es, a su vez, y atendiendo al carácter complementario de las dos novelas, personaje de la otra. La imposibilidad de que el lector interprete de forma individual el «espacio de indeterminación[25]» que implica la fisicidad de un personaje literario es especialmente acusada en el caso de Nevinson, pues la imagen de la cubierta se corresponde con un personaje histórico reconocible, como se puede constatar en la páginas de derechos de la obra y, de forma más explícita y detallada, en el interior de la novela, cuando el propio protagonista, en uno de los pasajes que narra desde su perspectiva interna, señala que le habían «restaurado, en la medida de lo posible, [su] pelo de juventud, que recordaba al de aquel famoso y antiguo actor francés, Gérard Philippe, que enloquecía a las mujeres de su época hasta caer

24 Javier Marías, *Tomás Nevinson*, *op. cit.*, p. 679.

25 Wolfang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus, 1987 (1ª edición 1976), p. 124.

en la sublimación[26]». La referencia a este intérprete no es la única de carácter cinematográfico que se utiliza para describir al protagonista, quien en un momento dado de la historia dice de sí mismo que se «estaba dejando un bigote a lo Robert Redford, cuando lo llevaba[27]» y de quien un personaje señala en otro que pronunciaba el inglés «como los actores ingleses en las películas en versión original, exactamente igual [...], como Richard Burton o, uno de esos, Peter O'Toole[28]».

A pesar de la importancia de la relación architextual que las novelas mantienen con la narrativa de espionaje y de la intertextual que establecen entre sí y con todas las referencias a las que evocan, parece que, de todas las operaciones transtextuales desgranadas por Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (*Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982), la que de forma más sintomática se manifiesta en *Berta Isla* y *Tomás Nevinson* es la hipertextual, pues, de forma genérica, sin menoscabo de su autonomía, da la sensación de que la segunda es «un texto derivado de otro preexistente[29]». Es evidente que podría existir una novela sin la otra, y que de hecho no es imprescindible conocer la primera para entender la segunda, ni siquiera leerlas siguiendo su orden cronológico de publicación, pero también lo es que las relaciones entre ambas son tal de calibre e intensidad que aproximarse a ellas como díptico genera una interpretación diferente, y más completa, que hacerlo de modo individual. De ahí que la variante hipotextual que Genette denomina «transformación» resulte especialmente apropiada para referirse a ellas, puesto que la suma de ambas, más que una simple adición, implica toda una serie de cambios en su universo narrativo y en el valor semántico de sus historias.

Entre las dos novelas hay una continuidad cronológica, de forma que podría denominarse a *Tomás Nevinson* como una secuela de *Berta Isla* —«continuación prolíptica», en términos genettianos—,

26 Javier Marías, *Tomás Nevinson*, *op. cit.*, p. 592.

27 *Ibid.*, p. 221.

28 *Ibid.*, p. 396.

29 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 14.

puesto que narra una historia que procede de un universo diegético ya configurado y establecido pero que se sitúa en una temporalidad posterior. La trama de *Berta Isla* se remonta a la década de 1960, cuando los dos protagonistas se conocen en el colegio —momento en que el personaje femenino «se enamoró muy rápido del joven Nevinson, primitiva y obcecadamente[30]», sentando así las bases de dependencia sentimental que desde entonces regirán su relación— y va avanzando a medida que se desarrolla su relación —noviazgo, matrimonio, hijos— hasta el brusco hito que supone el ingreso del protagonista en los servicios secretos, lo que trastocará para siempre su vida y la de quienes le rodean. Mientras, la de *Tomás Nevinson* se sitúa en la década de 1990, cuando el personaje, después de haber permanecido una temporada desaparecido a causa de su implicación en una serie de misiones, vuelve a instalarse en Madrid y retoma el contacto con su familia. Pese a narrar historias esencialmente diferentes, obviamente afines pero autónomas desde el punto de vista argumental, hay una clara relación de continuidad entre ambas que va más allá de la presencia de los mismos personajes y que enlaza los argumentos de una y otra. La historia de *Berta Isla* termina con la repentina aparición de Tomás Nevinson tras varios años de ausencia, «melancólico y pasivo[31]», pero al mismo tiempo con la incógnita acerca de lo sucedido durante todo el tiempo que estuvo alejado de Berta y de sus hijos sin dar señales de vida. El hecho de que ambas novelas combinen la omnisciencia con algunos pasajes en los que la responsabilidad narrativa recae en la perspectiva interna de los personajes —en cada caso, del que da título a la obra— provoca que la protagonista y narradora reconozca su incapacidad para saber qué le ha ocurrido a su marido todo el tiempo que ha estado ausente. Surgen de ese modo las intuiciones y los miedos, como cuando al comprobar su reacción tras ser testigo de una reyerta o al descubrir una pistola entre sus pertenencias deduce que probablemente durante su desaparición protagonizó episodios de violencia —«me pregunto con ahínco qué cosas horribles habrá acumulado en tantos

30 Javier Marías, *Berta Isla*, *op. cit.*, p. 14-15.

31 *Ibid.*, p. 538.

años[32]»—, así como el reconocimiento de que la única persona capaz de relatar lo sucedido es el propio Nevinson. De hecho, en las líneas finales de la novela se señala que hay vestigios de su vida pasada «que nadie ve y solo él recuerda y sabe de verdad a qué responde», pero que, al mismo tiempo, probablemente no se evoquen jamás porque pertenecen «a esa clase de personas que no se ven protagonistas ni de su propia historia, [...]; que descubren a mitad del camino que, por únicas que sean, la suya no merecerá ser contada por nadie[33]». Como si de una respuesta a esta última afirmación se tratase, *Tomás Nevinson* comienza con un «Yo[34]» que demuestra la voluntad del protagonista y narrador de contar aquello que solo él sabe. Y, de hecho, en los pasajes iniciales de la obra se reconstruye sucintamente su periodo de ausencia, al que se volverá en otros momentos de la trama, señalando que había tenido que ser «retirado y "quemado", como suele decirse de quien ha sido útil y ha dejado de serlo, de quien se ha expuesto a lo largo de los años y se ha gastado con ellos o bien de quien no ha tenido más remedio que permanecer en el dique seco[35]» y aportando algunos detalles que no se reflejaban en la novela anterior por ser imposibles de conocer por Berta, como la existencia de una hija, fruto de una relación extramatrimonial durante sus años desaparecido, «a la que había dejado atrás en Inglaterra[36]».

Ahora bien, además de continuidad, entre las dos novelas hay una relación de complementariedad, pues las historias que narran una y otra no solo se enlazan linealmente desde el punto de vista cronológico, con la evolución de los personajes y de sus relaciones que ello implica, sino que además se retroalimentan a través de un doble mecanismo por el que, por un lado, se superponen en determinados momentos relatando lo mismo desde perspectivas diferentes y, por otro, se completan elipsis y rellenan vacíos de información que determinan que la lectura dual siempre aporte algo más que la lectura

32 *Ibid.*, p. 540.

33 *Ibid.*, p. 542.

34 Javier Marías, *Tomás Nevinson*, *op. cit.*, p. 11.

35 *Ibid.*, p. 34.

36 *Ibid.*, p. 35.

individual de cada una de ellas. El primer procedimiento complementario se observa, por ejemplo, cuando las dos novelas, a través de las dos voces internas de sus narradores protagonistas, relatan el impacto del regreso de Tomás. Mientras que la perspectiva de Berta Isla señala, en la obra a la que da nombre, que su marido «no vive exactamente con [ella] y con los chicos», «alquiló un pequeño apartamento muy cerca» de la casa familiar y poco a poco fue ingresando, aunque nunca totalmente, a la intimidad que hasta entonces había compartido al habérsele permitido «estar más en casa» e incluso haber sido admitido «en la afligida cama[37]» de su esposa, la de Tomás Nevinson reconoce que, después de su vuelta, Berta y él ya no vivían «juntos —es difícil tras tanta separación y tan prolongada muerte aparente, uno se acostumbra a que nadie sea testigo de sus despertares ni de sus hábitos—, pero sí muy cerca», que se le «consentía acercar[s]e [al lugar donde vivía su mujer y sus hijos] y permanecer allí, de vez en cuando como una visita de confianza, incluso quedar[se] a cenar» y que «hasta» se acostaba con Berta «de tarde en tarde, como a veces se acuestan los pasados amantes, más por familiaridad o rezagado afecto que para revivir pasiones[38]». En consecuencia, el nexo entre las dos novelas no se limita a la coincidencia de personajes, tramas y espacios, puesto que, lejos de buscar una autonomía absoluta como narración, la segunda relata partes de la misma historia de la primera introduciendo una serie de cambios mínimos —básicamente, de focalización y, por tanto, de forma de percibir los mismos acontecimientos—, probando así su afán de «contar la misma historia pero de forma nueva[39]».

El segundo modo a través del que se exponen los lazos que vinculan ambas novelas va más allá del solapamiento y de la simultaneidad de contenidos, y se identifica con los procesos transtextuales de lo que, pese a que Genette denominó «transformación paralíptica»,

---

37 Javier Marías, *Berta Isla*, *op. cit.*, pp. 531-534.

38 Javier Marías, *Tomás Nevinson, op. cit.*, pp. 34-35.

39 Pedro Javier Pardo García, «Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)», in José Antonio Pérez Bowie, *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, p. 46.

quizá se pueda ajustar más exactamente al concepto de «amplificación[40]», pues, no en vano, implica un crecimiento de la historia original a través del desarrollo de tramas secundarias. Al profundizar en la historia de un personaje que en *Berta Isla* tenía un papel importante, pero no protagónico, *Tomás Nevinson* expande un universo diegético ya existente y narrado —y aparentemente clausurado— y se sitúa en el ámbito de lo que habitualmente se conoce como *spin-off* en el ámbito audiovisual y comicográfico. No obstante, la amplificación que supone la segunda novela respecto a la primera no se basa solo en el cambio de rol del personaje, sino también y sobre todo en el modo en que el cambio de protagonista y de perspectiva narrativa favorece el rellenado de elipsis. Muchos de los vacíos y silencios de *Berta Isla* —el más evidente, el relacionado con la desaparición y el paradero de Nevinson durante su ausencia— se dotan de sentido en la segunda novela. Y, de forma complementaria, en *Tomás Nevinson* se hace alusión a algunos pasajes de la vida anterior del protagonista y de su entorno que solo pueden ser comprendidos por los lectores de la primera, como sucede, por ejemplo, cuando aparece el personaje de Gonzalo de la Rica. Al verlo, Nevinson confiesa haber tenido «la sensación» de haber sido reconocido por él, como si se hubieran conocido anteriormente, antes de asegurar estar convencido de «no haberlo visto antes en ningún sitio[41]». Poco a poco, a medida que la trama avanza, el personaje principal recuerda haberle conocido años atrás con otro nombre y apariencia. Su irrupción genera así una doble intriga consistente, por un lado, en saber cuál es su verdadera identidad en ese mundo de agentes secretos en el que se mueven y, por otro, en mantener la incógnita sobre si desvelará la condición de Nevinson de agente secreto y echará al traste la misión en la que está inmerso. Al reconocer a De la Rica como Ruiz-Kindelán, el lector de *Berta Isla*, pero no el de *Tomás Nevinson*, recuerda de forma inmediata el impactante pasaje en el que dos espías visitan la casa familiar de Berta y Tomás durante la ausencia de este para intentar averiguar su paradero, llegando a amenazar con quemar a uno de sus hijos para conseguir información.

---

40 *Ibid.*

41 Javier Marías, *Tomás Nevinson*, *op. cit.*, p. 157.

A modo de conclusión: una lectura de lecturas

El somero repaso establecido en estas páginas demuestra la compleja red de operaciones transtextuales que subyace a *Berta Isla* y *Tomás Nevinson*, que incluye, tal y como se ha expuesto, vinculaciones architextuales, intertextuales e hipotextuales. Mientras que la relevancia de las dos primeras reside en que combinan el ámbito de referencia de la propia obra del autor con el de la literatura universal, especialmente anglosajona, la de la tercera se basa, fundamentalmente, en su potencialidad transformadora. Se demuestra así que *Tomás Nevinson*, lejos de limitarse a ser continuación de *Berta Isla*, la modifica y expande. O, lo que es lo mismo, que la concepción de las dos obras como díptico no se debe —o no se debe solo— a sus conexiones y analogías temáticas, argumentales y narratológicas, ni a su participación de un mismo proyecto narrativo concebido de forma tan programática como personal, sino fundamentalmente, a una constante interacción retroalimentadora que provoca que solo adquieran su total autonomía puestas en conjunto y en relación con todo un acervo literario previo.

Bibliografía

Alberca, Manuel, «Javier Marías o las paradojas del narrador espía. De *Todas las almas* a *Berta Isla*», *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 831, 2019, <https://cuadernoshispanoamericanos.com/javier-marias-o-las-paradojas-del-narrador-espia-de-todas-las-almas-a-berta-isla>.

Bacigalupe Echeverría, Rodrigo, «"Y volver, volver, volver": Reescritura picaresca y mundos posibles en *Para morir iguales* de Rafael Reig», *Filología*, n° 52, 2020, pp. 5-18, <https://doi.org/10.34096/filologia.n52.10084>.

Balló, Jordi y Pérez, Xavier, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición,* Barcelona: Anagrama, 2005.

Candeloro, Antonio, «*Berta Isla*, de Javier Marías: una lectura intertextual (de T. S. Eliot a Hawthorne y Milton)», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 4, 2020, pp. 46-65.

—, «*Four Quartets* de T. S. Eliot como señal de anagnórisis en *Berta Isla*», *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, nº 68, 2022, pp. 264-275.

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989 (1ª edición 1982).

Gracia, Jordi y Ródenas, Domingo*, Historia de la literatura española* (7. *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010)*, Barcelona: Crítica, 2013.

Grohmann, Alexis, «Tomás Nevinson», *Rassegna Iberistica*, nº 44, 2021, pp. 541-544.

Echevarría, Ignacio, «Javier Marías», in Jordi Gracia, *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento* [Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*], Barcelona: Crítica, 2000, pp. 332-336.

Iser, Wolfang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus, 1987 (1ª edición 1976).

Marías, Javier, «Shakespeare, el mayor inspirador», *El País*, 15-4-2014, <https://elpais.com/cultura/2014/04/15/actualidad/1397581546_684565.html>.

—, «Cosas que no se disuelven», *El País Semanal*, 22-4-2018, <https://elpais.com/elpais/2018/04/16/eps/1523877711_535224.html>.

—, *Berta Isla*, Madrid: Alfaguara, 2020 (1ª edición 2017).

—, *Tomás Nevinson*, Madrid: Alfaguara, 2021.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio, «Javier Marías», in Jordi Gracia, *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento* [Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*], Barcelona: Crítica, 2000, pp. 338-347.

Pardo García, Pedro Javier, «Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)», in José Antonio Pérez Bowie, *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pp. 45-102.

Pittarello, Elide, «*Tomás Nevinson*, de Javier Marías: poder, violencia y azar», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, nº 905, 2022, pp. 39-41.

Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry (Advances in Semiotics)*, Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Valls, Fernando, «Javier Marías: conjeturas y certezas», *Infolibre*, 7 de mayo de 2021, <https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/javier-marias-conjeturas-certezas_1_1197345.html>.

Vila Sánchez, José Antonio, *Javier Marías. El estilo sin sosiego*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020.

Interminables encrucijadas: el dilema ético en *Tomás Nevinson*

Isabel Cuñado
Universidad de Bucknell

La muerte de Javier Marías en 2022 ha convertido de manera fortuita *Tomás Nevinson* (2021) en el colofón de una extraordinaria trayectoria literaria que cumplía cincuenta años con esta novela. Es posible apreciar en ella la culminación de los grandes ejes de pensamiento que se han venido desarrollando a lo largo de décadas en esta obra, más característica por dejar preguntas abiertas que por proponer respuestas. Las preocupaciones epistemológicas en torno a la crisis referencial del lenguaje emergen de nuevo aquí y entroncan con la segunda cuestión clave de esta narrativa: la ética. En este artículo propongo que el dilema ético es, de hecho, el eje central de *Tomás Nevinson*.

¿Está justificado matar a alguien para evitar un daño mayor, tal como sería la muerte de personas inocentes? Esta es la cuestión central de la novela que enmarca la trama y el pensamiento del protagonista. El dilema ético se retrata minuciosamente a través del estado de constante duda de su protagonista, un espía encargado de asesinar a una potencial terrorista, y se plantea la pregunta de si es justificable castigar a un criminal fuera de la ley para evitar nuevos crímenes. Atrapado en «interminables encrucijadas[1]», Nevinson examinará los motivos y consecuencias de sus acciones, sopesará responsabilidades propias y ajenas y, en suma, se preguntará qué acción es menos injusta. En las próximas páginas exploraré cómo la reflexión sobre este

1 Javier Marías, *Tomás Nevinson*, Madrid: Alfaguara, 2021, p. 630.

dilema se construye a través de la tensión entre dos posiciones éticas que fueron introducidas por Max Weber: la ética de la responsabilidad y la ética de la convicción. Las circunstancias que definen cada postura, con sus múltiples hipótesis y ramificaciones, van a conformar la sustancia principal del relato, que tendrá como foco el proceso deliberativo.

Tomás Nevinson conecta con los secretos familiares y las intrigas de espionaje internacional en torno a personajes de Oxford que comenzaron tres décadas antes con *Todas las almas* (1989), novela precursora de tantos temas y preocupaciones que estaban por venir, tales como la convivencia con lo desconocido, el papel del fantasma y de la memoria, y la noción de un tiempo abierto que será central en *Negra espalda del tiempo* (1998). El envolvente mundo de crímenes e identidades dobles que se prolonga de una a otra novela, atravesando varios países y generaciones, ha sido durante más de tres décadas el andamiaje de una narrativa sobre la fiabilidad del relato y sobre las circunstancias que rodean a la verdad y a la ocultación. También la incertidumbre derivada de la idea de que «los relatos jamás son fiables[2]», que define la perspectiva de Nevinson, es explorada en base a la inestabilidad del lenguaje como instrumento de conocimiento y representación de la realidad.

Algo que caracteriza a las novelas de Marías es que a menudo sus tramas presentan situaciones excepcionales que colocan a los sujetos en una posición de conflicto y disquisición moral. Los temas del asesinato, la connivencia y la ocultación ya emergían en *Corazón tan blanco* (1992) y *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) relacionados con la línea de pensamiento epistemológico predominante en la narrativa mariense, en torno a la idea de cómo el conocimiento o su ausencia delimitan nuestras experiencias y posibilidades. La preeminencia del interrogante ético despega definitivamente en *Tu rostro mañana* (2002, 2004, 2007) y continúa en *Los enamoramientos* (2011) y *Así empieza lo malo* (2014), novelas donde se examina desde el marco de triángulos amorosos y relaciones familiares. Finalmente, *Berta Isla* (2017) y *Tomás Nevinson* conectan también con estas cuestiones, ahondando en las condiciones personales, políticas o sociales

2 *Ibid.*, p. 12.

que llevan a los individuos a tomar y justificar decisiones al margen de la ley. Si, en la trilogía, la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial eran el contexto del crimen y la traición, en la última novela, el marco desde el que se examina la violencia es el terrorismo de ETA y del IRA. De este modo, *Tomás Nevinson* revalida el «claro enfoque ético-histórico[3]» que desde *Tu rostro mañana* ha desplegado la narrativa de Marías.

Recordemos brevemente el argumento: Tomás Nevinson ha vuelto a Madrid, cerca de su familia, cuando Tupra, su antiguo jefe de los Servicios Secretos británicos, le encarga espiar a tres sospechosas para identificar y asesinar a la que sea Magdalena Orúe O´Dea, colaboradora del IRA y de dos grandes atentados de ETA ocurridos en 1987. Nevinson acepta esta misión con muchas reticencias, se muda a la ciudad de Ruán y adopta una identidad falsa. Tras meses tratando a las sospechosas, Nevinson es presionado para completar el encargo que finalmente abandona asediado por las dudas. De vuelta en Madrid, Nevinson es informado de que la máxima sospechosa ha dejado Ruán y poco después se producen los atentados de Omagh en Irlanda del Norte. Ante este desenlace, el protagonista vuelve a considerar su responsabilidad hacia los vivos y los muertos.

La disyuntiva es una figura fundacional en el pensamiento literario de Marías. Desde *El siglo* (1983), novela de transición que introduce «specific existencial and historical dilemmas», se anticipa lo que después será una perspectiva permanente: «a concern for the speculative nature of truth as well as its incitement to inestability within language[4]». La disyuntiva entre lo posible y lo real «surge de la inseparabilidad de determinismo e imprevisibilidad[5]» en esta

3 Sebastiaan Faber, «La irresponsabilidad del novelista. Javier Marías, *Tu rostro mañana* y el debate sobre la memoria histórica», en Maarten Steenmeijer y Alexis Grohmann (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada.* Tu rostro mañana *de Javier Marías*, New York: Rodopi, 2009, pp. 208-209.

4 David Herzberger, *A Companion to Javier Marías*, Woodbridge: Tamesis, 2011, p. 72.

5 Heike Scharm, *El tiempo y el ser en Javier Marías: El Ciclo de Oxford a la luz de Bergson y Heidegger*, Amsterdam: Brill Rodopi, 2013, p. 124.

obra, convirtiéndola en «una literatura de la paradoja[6]». En *Tu rostro mañana*, la contradicción o «*double bind*» se hace más notable, revelando la tensión entre la realidad y su representación, que es fundamental en esta novela definida por las «constantes contradicciones, paradojas, tensiones, perplejidades y ambigüedades de un proceso no resuelto[7]».

El dilema ético retratado en Nevinson encuentra un fundamento teórico en la distinción entre la ética de la convicción y la ética de la responsabilidad establecida por Max Weber en su ensayo «La política como vocación[8]». La ética de la convicción (o deontológica) se basa en principios morales universales establecidos a priori. Como el imperativo categórico propuesto por Kant, estos principios son independientes del tiempo y de las circunstancias. Desde esta visión ética se rechaza usar medios que sean violentos o moralmente dudosos. Por otro lado, la ética de la responsabilidad (o consecuencionalista) distingue entre medios y fines al reconocer que las circunstancias que conforman la realidad no son siempre favorables, por lo que se permite al individuo asumir resultados inesperados y tener en cuenta las imperfecciones de la naturaleza humana. Para obtener los fines deseados, el individuo guiado por la ética de la responsabilidad estará dispuesto a usar los medios que sean precisos en cada momento, incluidas la violencia y la guerra, aunque para ello tenga que traicionar sus convicciones. Weber asume que ésta será en ocasiones la posición necesaria para un líder que se vea obligado a negociar y a asumir las consecuencias de la realidad siembre cambiante. Aunque sean opciones radicalmente opuestas, Weber ve posible una síntesis de ambas posturas, funcionando como opciones complementarias y, por eso, considera que estar atrapado en este conflicto ético es una situación sumamente humana.

---

6 Alexis Grohmann, «La literatura como paradoja», en Maarten Steenmeijer y Alexis Grohmann (eds.), *op. cit.*, p. 168.

7 Carmen Moreno-Nuño, *Haciendo memoria: confluencias entre la historia, la cultura y la memoria de la Guerra Civil en la España del siglo XXI*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, 2019, p. 207.

8 Max Weber, «La política como vocación», *El político y el científico,* México: Grupo Editorial Éxodo, 2015.

Las complejidades en torno a este conflicto son retratadas en el continuo fluctuar del narrador entre dos puntos de vista que van a estructurar su vacilante relato. Por un lado, considera la idea de que puede ser un medio justificado si con ello se consigue evitar un mal mayor (ética de la responsabilidad) y, como muestra la historia a través de numerosos ejemplos, «matar no es tan difícil[9]» y ha sido usado siempre. Y, por otro, Nevinson reflexiona sobre la necesidad del principio moral alegando que matar es una transgresión irreversible e inaceptable contra la vida de otro (ética de la convicción), que en un estado de derecho cualquier criminal tiene derecho a ser juzgado, y que para la mayoría de la gente «lo que más cuesta es matar[10]». A continuación, examinaremos los argumentos que fundamentan cada postura de esta disyuntiva central.

La ética de la responsabilidad

El dilema ético y sus ramificaciones son considerados tanto desde un plano teórico como a través de ejemplos históricos concretos que se introducen desde el comienzo del relato. Siguiendo el ritmo oscilante tan característico de su pensamiento, el protagonista afirma que a la hora de matar «sólo el primer paso cuesta[11]» para, inmediatamente, pasar a considerar la opción opuesta:

> Lo que más cuesta es matar, es un lugar común que sobre todo suscriben los que nunca lo han hecho […] También cuesta, se supone, por la irreversibilidad del hecho, por su carácter definitivo: matar significa que ya no haya más en el muerto, que nada más brote de él, que ya no discurra ni alumbre ideas, que no pueda rectificar ni enmendarse ni reparar daño alguno sin ser convencido; que deje de hablar y de obrar para siempre, que ya nadie cuente con él y ni siquiera respire ni mire; que resulte inofensivo y aún más, del todo inservible […] La mayoría de las personas lo ven demasiado drástico, excesivo, tienden a pensar que hay salvación

9 Javier Marías, *Tomás Nevinson*, *op. cit.*, p. 666.

10 *Ibid.*, p. 17.

11 *Ibid.*, p. 15.

> para cualquiera, en el fondo creen que podemos cambiar todos y también ser perdonados, o que cesará una peste humana sin necesidad de aniquilarla. Y además los otros dan pena en abstracto, cómo voy a quitarle la vida a nadie. La pena, sin embargo, amaina ante lo concreto, si es que no desaparece, a veces de golpe. Si es que no la suprimimos de cuajo[12].

Esta primera disquisición es expresiva porque avanza algunos de los motivos, circunstancias y repercusiones del asesinato que más adelante serán ampliamente desarrolladas en el contexto del conflicto que envuelve al protagonista. Nevinson recurre a un referente histórico tan conocido como Hitler para introducir el interrogante ético: ¿hubiese estado justificado disparar a Hitler con el fin de salvar la vida de los miles de inocentes que fueron víctimas de sus operaciones genocidas? Para explorar esta cuestión se recurre a dos intertextos. El primero es una película de Fritz Lang de 1941 donde un cazador dispara fallidamente al líder nazi poco antes del inicio de la guerra. Esta escena le permite al protagonista preguntarse, «¿Quién no habría hecho lo mismo en su situación, quién no habría dudado o acariciado el gatillo y sentido la tentación de disparar a sangre fría —'Sí, un asesinato, no más', como escribió el clásico restando importancia—, si hubiera tenido a Hitler a pecho descubierto y a tiro en 1939, por casualidad o por acecho y persecución[13]?».

Continuando en el contexto previo a la Segunda Guerra mundial, acto seguido Nevinson rememora la experiencia del escritor alemán Reck-Malleczewen, quien coincidió con Hitler en un restaurante de Munich en 1932. En su *Diario de un desesperado* el escritor lamenta: «en el restaurante casi desierto podría haberle metido un tiro con facilidad. De haber tenido el menor atisbo del papel que esa inmundicia iba a desempeñar, y de los años de sufrimiento que iba a infligirnos, lo habría hecho sin pensármelo dos veces[14]». De esta circunstancia, Nevinson destaca en particular el condicionante

12 *Ibid.*, pp. 17-18.

13 *Ibid.*, p. 23.

14 *Ibid.*, p. 26.

epistémico: no saber lo suficiente en el momento clave o no ser capaz de ver lo que está por venir se convierte en el obstáculo que impide a Reck-Malleczewen acometer un acto que habría salvado numerosas vidas. Nevinson subraya que el escritor alemán no habría dudado en asesinar a Hitler «de haber sabido entonces lo que sabía cuatro años más tarde y ocho y pico antes de morir, a la edad de sesenta, en el campo de concentración de Dachau[15]». Así, desde muy pronto en el relato, se pone el foco en el desconocimiento como condicionante decisivo a la hora de formar un juicio, y éste va a ser uno de los principales argumentos del protagonista en su exploración del dilema.

De este modo, la reflexión sobre los límites del conocimiento se va entrelazando con los planteamientos éticos. Como veremos más adelante, la barrera epistemológica será fundamental en la experiencia de Nevinson cuando uno de los factores que le impida tomar la decisión de eliminar a la sospechosa sea precisamente la falta de pruebas. Nevinson piensa que «lo ideal sería tener la presciencia de lo que cada individuo va a hacer y en qué se va a convertir. Pero si no conocemos a ciencia cierta lo acontecido, cómo podríamos guiarnos por lo que está por venir[16]». Pero la realidad tanto pasada como futura es un terreno tambaleante en esta narrativa, y está siempre abierta a la interpretación. La novela indaga en la noción de que el discernimiento de la realidad, incluso la más cercana y cotidiana, es inestable y, en consecuencia, «todo es relativo[17]». No saber lo suficiente será un condicionante que altere los argumentos constitutivos del dilema moral, de tal modo que la estabilidad del conocimiento se postula como condición imprescindible para el juicio ético.

Una vez que los intertextos sobre Hitler han introducido el dilema en el que se ve envuelto Nevinson a través de un contexto histórico conocido, se invita a considerar el argumento principal de la ética de la responsabilidad y la idea de que «matar no es tan extremo ni tan difícil ni injusto si se sabe a quién[18]». Sacrificar el medio por

15 *Ibid.*, p. 26.

16 *Ibid.*, p. 29.

17 *Ibid.*, p. 171.

18 *Ibid.*, p. 30.

el fin puede ser conveniente según las circunstancias, qué se pierda y qué se gane, o quién se condene y quién se salve. El protagonista sospecha que el encargo de asesinar a la presunta terrorista para impedir nuevos atentados de ETA o del IRA procede de los servicios de inteligencia españoles en colaboración con los británicos. Aunque Nevinson ya es un experto en estas lides, como sabemos por *Berta Isla,* ahora desconfía de las instituciones para las que trabaja y critica que actúen al margen de la ley, tal como hacen las organizaciones terroristas: «El IRA y los paramilitares unionistas […] En un sentido no eran muy distintos de los Servicios Secretos que me habían captado y adiestrado[19]».

El «terrorismo de estado[20]» representaría un caso extremo de praxis desde la ética de la responsabilidad. Esta es la postura defendida por los dos representantes de los servicios secretos: Tupra y su enlace, Patricia Pérez Nuix, quienes defienden que «solo hay un medio seguro, debe ser ese de siempre[21]» y rebatirán repetidamente los principios morales que objeta Nevinson. Insistiendo en que Tom complete su misión, Tupra insiste:

> Lo que te pido está en tu mano, está en tu dedo, Tom. Sólo te pido que señales a una, a la que te parezca con más probabilidades […] su desaparición no es nunca una catástrofe, no en el general discurrir […] En las guerras siempre cae gente inocente, también en los combates que no llegan a tanto o que sólo son guerras parciales, ocultas en el subsuelo para que la población no se asuste. Es triste y es desagradable, no te lo discuto, sería preferible que no. Y sí, son pequeñas tragedias personales de la vida civil, pero no son catástrofes nacionales. Son muertes individuales, como hay tantas en todas partes; no son muertes colectivas como las de 1987[22].

19 *Ibid.*, p. 259.

20 *Ibid.*, p. 164.

21 *Ibid.*, p. 163.

22 *Ibid.*, pp. 477-78.

Las razones que exponen Tupra o Pérez Nuix a lo largo de las extendidas conversaciones con Nevinson se basan en los beneficios colectivos de eliminar a un terrorista, en valorar las circunstancias que lo demandan y en relativizar la responsabilidad que conllevaría tal acción. Como en novelas anteriores, los extensos diálogos son el soporte retórico para la argumentación y la contraargumentación, y en este caso facilitan la exposición de las distintas perspectivas de cada lado del dilema.

En una excelente lectura de *Los enamoramientos*, William Viestenz propone que la relación dialéctica entre contingencia y verdad lleva a los protagonistas de esta novela a ampararse en la eventualidad de las circunstancias cambiantes «in order to deconstruct morality systems altogether and detach guilt from their actions[23]», hasta el punto de que se pone en cuestión «the very possibility of a stable, objective ethical system[24]». Retomando estas cuestiones, *Tomás Nevinson*, sin embargo, elabora la reflexión a los dos lados del dilema ético. Por un lado, la inclinación del protagonista por el principio categórico y, por otro lado, el pragmatismo impuesto por la lucha antiterrorista. La relatividad moral, aunque se explora, resulta una posición difícil de asumir para el protagonista, que acusa a los servicios de inteligencia de ponerse al nivel de los asesinos practicando terrorismo de estado. Ni las circunstancias (diplomáticas, políticas, nacionales) siempre cambiantes, ni los argumentos de los servicios secretos para atenuar la responsabilidad del transgresor, consiguen convencer a Nevinson. El nefasto encargo acaba convirtiéndose para él en algo «extremo, difícil e injusto[25]». En este sentido, la última novela es más cercana a la línea de pensamiento de *Tu rostro mañana*, cuyo protagonista también se ve atrapado en una pregunta de carácter moral: «por qué no se puede ir por ahí pegando a la gente, no se puede ir matándola[26]». Examinando las causas y efectos de la violencia de varias

---

23 William Viestenz, «Everything left to chance. Contingency against ethics in Javier Marías´s *Los enamoramientos*», *MLN*, nº 128, 2, 2013, p. 390.

24 *Ibid.*, p. 403.

25 Javier Marías, *Tomás Nevinson*, *op. cit.,* p. 667.

26 Javier Marías, *Tu rostro mañana. Veneno y sombra y adiós*. Madrid: Alfaguara, 2007, p. 510.

guerras, Deza indaga en la posibilidad de un principio moral universal que responda a la cuestión primordial que plantea. La respuesta final (porque no podría vivir nadie) reafirma el principio moral universal y da lugar a conclusiones similares a las de *Tomás Nevinson.* Pero si el protagonista de *Tu rostro mañana* contaba con influyentes referentes éticos —su padre y el profesor Wheeler—, estas figuras de autoridad ya no existen para Nevinson, quien se encuentra prácticamente solo en la disquisición ética.

La ética de la convicción

Como dijimos antes, la ética de la convicción está basada en el imperativo categórico kantiano, que no contempla bajo ninguna circunstancia el uso de un medio violento para conseguir un fin ulterior. La autoridad de las exigencias morales, absolutamente necesarias para la interacción social, debe venir simplemente del hecho de que son producto de la voluntad racional (la razón práctica) de cada individuo.

La defensa de la ética de la convicción en *Tomás Nevinson* está basada en argumentos epistémicos. En un estado de «deducción y permanente sospecha[27]», Nevinson cree que los relatos no son fiables y que «en nuestra manera ramplona de contar cuánto es mucho y cuánto es poco, todo es difuso y discutible e incierto[28]». De este modo, finalmente para Nevinson será imposible condenar a una de las sospechosas «sin pruebas ni certidumbres, ni siquiera […] convencimiento[29]». La especulación en torno a la inestabilidad del conocimiento genera incertidumbre constante en Nevinson y otros narradores de Marías. Como sostiene Marta Pérez-Carbonell, «uncertainty, it is safe to say, is an ever-present element in Marías´s fiction, which is apparent from the very titles of his novels and is created by a number of reflections on the part of the protagonists,

27 Javier Marías, *Tomás Nevinson*, *op. cit.*, p. 322.

28 *Ibid.*, p. 467.

29 *Ibid.*, p. 485.

who always tell a story in the past and often see uncertainty as an unavoidable and even desirable state[30]».

La experiencia de la incertidumbre discurre paralelamente a la reflexión sobre la fiabilidad del lenguaje. La cuestión de cómo saber qué es real está largamente arraigada en la narrativa de Marías, cuyos personajes «tienen en común un estado de ánimo que podría calificarse de epistemológico[31]». Si bien el lenguaje tiene un papel clave en su capacidad de captar y transmitir la realidad, estos narradores a menudo intuyen la disociación entre la realidad y el lenguaje. David Herzberger destaca esta discrepancia —«the dissonance between representation and being[32]»— tan sumamente característica en la conciencia hermenéutica de los protagonistas:

> the author/narrator´s supposition that language distorts (rather than represents) the world is critical for two reasons: first, it defines writing and reading within a postmodern context which undermines discourses claiming affiliation with the real; second, implicit in the negation of referentiality lies the affirmation of some «thing» outside of language which we are not able to lay hold of but which exists as a distinct ontological field[33].

Los hechos no se pueden concretar en los relatos, de ahí que generalmente se cuestione el lenguaje como referente fiable a pesar de que, paradójicamente, en esta narrativa tan autorreferencial los narradores acudan al lenguaje como medio para interpretar y recordar las experiencias.

Una cuestión clave en las novelas de Marías es la identidad, cómo se interpreta y establece. En tanto «intérprete de vidas[34]», Nevinson

---

30 Marta Pérez-Carbonell, *The Fictional World of Javier Marías, Language and Uncertainty*. Foro Hispánico, Leiden: Brill Rodopi, 2016, p. 11.

31 Maarten Steenmeijer, «Figuras acabadas y figuras inacabadas en *Tu rostro mañana* de Javier Marías», *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas: Revista de la Cátedra Miguel Delibes,* nº 3, 2005, p. 197.

32 David Herzberger, *op. cit.*, p. 188.

33 *Ibid.*, p. 126.

34 Javier Marías, *Tomás Nevinson*, *op. cit.,* p. 43.

lee la realidad como si fuera una serie de signos a partir de los cuales compone un relato que debería aclarar quién es la terrorista buscada. Pero a medida que el protagonista va tratando a cada una de las sospechosas y conociendo mejor sus biografías, le resulta más difícil discernir lo real de lo hipotético y determinar si son quienes dicen ser. A todas estas dudas se añade una más: incluso en el caso de identificar a la presunta terrorista, el protagonista teme que ésta podría haber cambiado, podría estar arrepentida de sus acciones pasadas y apartada del terrorismo: «nunca se sabe cuándo alguien deja de ser ese alguien, cuándo alguien extermina al que fue. Ni siquiera se sabe si eso es factible, tendría que perder la memoria, perderla absolutamente[35]». De nuevo, tras espiar a cada sospechosa participando en las protestas públicas de denuncia tras el asesinato de Miguel Ángel Blanco, Nevinson conjetura que es posible que, después de tanto tiempo, la sospechosa haya cambiado de vida y haya dejado la colaboración terrorista, tras lo cual también admite lo contrario —«cualquiera de ellas podía haber fingido como yo[36]»— volviendo con su habitual oscilación del pensamiento a la especulación y a la incertidumbre.

Descifrar las marcas de identidad resulta, pues, en un proceso narrativo donde se conectan pistas en serie de modo que la realidad se convierte en semiótica[37]. La identidad (doble, oculta o desconocida) y su interpretación han sido preocupaciones constantes en la narrativa de Marías, donde sus narradores a menudo indagan o meditan sobre la identidad ajena, preguntándose qué características la definen, cómo se lee, y cómo cambia. Pero para Nevinson, leer la verdadera identidad de las tres mujeres y establecer quién puede ser Magdalena Orúe O´Dea requiere algo más que capacidad de observación y recabar información. Peter Brooks sugiere que a partir del siglo XIX la cuestión de la identidad en la literatura se convierte en una cuestión legal, y que empieza a definirse dentro del marco de los registros y los estados civiles, o a probarse a través de técnicas como

35 *Ibid.*, p. 253.

36 *Ibid.*, p. 431.

37 Peter Brooks, *Enigmas of identity*, Princeton N.J.: Princeton UP, 2011, p. 20.

las huellas dactilares[38]. Brooks explica este cambio a través de la obra de Balzac y el personaje del Coronel Chabert, de la novela homónima, cuyo retorno al mundo de los vivos se complica al estar registrada su defunción tras dársele por muerto en batalla. Curiosamente, el mismo personaje de Balzac aparece en *Tu rostro mañana* y *Los enamoramientos*, donde los narradores lo consideran un caso literario expresivo para preguntarse en qué circunstancias se establece o cambia la identidad de una persona: si el coronel está muerto legalmente, quién es entonces el hombre que intenta recuperar su lugar, y de qué manera se definen o restablecen los rasgos que lo identifican públicamente.

La mirada también tiene un papel importante en la lectura e interpretación de la realidad[39]. Nevinson, que a menudo observa con prismáticos la rutina de sus vecinos desde la ventana de su apartamento, se ve a sí mismo como «ese imitador de James Stewart en *La ventana indiscreta*[40]» y, como el protagonista de Hitchcock, demostrará que hay distintas maneras de interpretar la misma realidad observada. También las cámaras, que funcionan como extensiones de la mirada del protagonista, registran escenas domésticas que van desde lo absurdo hasta lo enigmático, pero no acaban de aclarar lo sustancial, subrayándose así la falibilidad de lo visual como vía de conocimiento. En suma, aunque queda claro que la mirada y la palabra ofrecen pistas para interpretar vidas y crear varios relatos plausibles sobre ellas, estas pistas no son suficientes para establecer la identidad, que depende de pruebas materiales y de categorías legales.

Ahondando aún en más la multiplicidad e inestabilidad de significados, es interesante notar que las identidades de Inés Marzán,

---

38 *Ibid.*, p. 29.

39 Sobre la relevancia de la mirada en esta narrativa, véanse los estudios de Santiago Bertrán, «La ética de la visión en Javier Marías», in Santiago Bertrán y Alexis Grohmann (eds.), *Javier Marías: 50 años de literatura (1971-2021). Nuevas visiones*, Leiden, Boston: Brill, 2022, pp. 171-191; Carmen María López López, «Cine e imaginación visual en las novelas de Marías», *ibid.*, pp. 235-250; y Luis Martín Estudillo, «Del pensamiento visual al pensamiento literario», in Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer, *op. cit.*, pp. 115-131.

40 Javier Marías, *Tomás Nevinson*, *op. cit.,* p. 206.

Celia Bayo y María Viana no son las únicas que se ponen en duda. Tampoco está claro quienes son realmente Jorge Machimbarrena y Gonzalo de la Rica. Además el protagonista también duda sobre la identidad y el pasado de Tupra. Curiosamente, tampoco Nevinson es para los habitantes de Ruán quien parece ser, al ocultarse tras la identidad del maestro Miguel Centurión: «En verdad no saben quién soy ni lo que he hecho. No saben que Tom Nevinson no está muerto, ni que se acurruca aquí en su vida aburrida de provincias[41]», e insiste más tarde en que «nadie conocía mi identidad verdadera[42]». Curiosamente, Tupra sabe más de las actividades e identidades pasadas del protagonista que su propia familia, ya que de joven Nevinson fue víctima de un engaño que le obligó a vivir «condenado» a callarse desde entonces su «triste historia» en los servicios secretos, en referencia a los hechos acontecidos en *Berta Isla*[43]. Además, la doble identidad del protagonista crea una interesante simetría con la supuesta falsa identidad de las mujeres observadas. Este reflejo del engaño acentúa la noción de que nada es lo que parece. La mirada especular y la especulación como reflexión en torno a lo desconocido se presentan pues como eventualidades relacionadas.

Pronto el protagonista se da cuenta de que su misión está plagada de claroscuros: desconoce el origen primero del encargo de Tupra, no encuentra pruebas para apuntar a una sospechosa, y «ni siquiera conocía los pormenores de aquel pasado atroz, qué había hecho exactamente Magdalena Orúe[44]». Cuando llega el momento perentorio de decidir cuál de las tres mujeres debe ser eliminada, Nevinson explica:

> Para alcanzar ese extremo, para que yo suprimiera una de aquellas tres vidas corrientes y en apariencia inofensivas, necesitaría tener una certeza absoluta, o una confesión inutilizable en un juicio, algo que me diera convencimiento pleno o momentánea furia, algo

41 *Ibid.*, p. 201.

42 *Ibid.*, p. 536.

43 *Ibid.*, p. 91.

44 *Ibid.*, p. 590.

> que antepusiera el recuerdo de las pobres víctimas de Zaragoza y Barcelona, para mí lejanas y desconocidas, a cualquier proximidad o lástima personales mías[45].

La certeza a la que aspira Nevinson se vislumbra progresivamente como un objetivo inalcanzable en medio de una realidad difícil de interpretar y dónde «nada era claro ni definitivo […] todo podía significar mil cosas más[46]».

Frente a la incertidumbre, destacan las fechas y lugares de los atentados, las cifras de víctimas y otros datos que componen la crónica de lo material. Los ataques terroristas en el supermercado Hipercor en Barcelona en 1987 y en un cuartel de la guardia civil en Zaragoza en 1993, ambos hechos reales en el plano extradiegético, sitúan a Nevinson ante una realidad concreta. También, entre los relatos de lo histórico, se detallan los acontecimientos en torno al secuestro y asesinato por ETA del joven concejal Miguel Ángel Blanco. Según el protagonista, «lo que aconteció en España a partir del 10 [de agosto de 1997] fue una convulsión[47]» que resultó en numerosas y multitudinarias manifestaciones por todo el país. La lucha de y contra ETA, que marcó el final de la dictadura y las primeras décadas de la democracia, es un proceso relativamente fresco en la memoria de los lectores, y sirve de contexto principal para el planteamiento de las cuestiones éticas.

Finalmente, entre los argumentos que fundamentan la ética de la convicción, entran en consideración cuestiones relacionadas con la justicia y con la actuación fuera de la ley. Cuando Nevinson expone sus dudas de que le sea posible encontrar pruebas incriminatorias de la participación de una de las mujeres en los atentados de 1987 y, de todos modos, Pérez Nuix insiste en que se encargue de eliminarla para «que no pueda hacer más daño a nadie[48]», el protagonista contesta:

---

45 *Ibid.*, p. 329.

46 *Ibid.*, p. 301.

47 *Ibid.*, p. 387.

48 *Ibid.*, p. 163.

> ¿Así, sin más? Me estás diciendo que me la cargue si no puede llevársela a juicio. ¿A una mujer que quizá se haya apartado de toda actividad terrorista, que quizá tenga hijos pequeños y lleve una vida apacible desde hace años? ¿Qué quizá se haya medio olvidado de lo que hizo y si se acuerda esté arrepentida? ¿No es exagerar? ¿No es excesivo? […] Y si no se la puede juzgar por falta de pruebas, ¿entonces qué? ¿La juzgamos nosotros sin más y la condenamos, y después la ejecutamos? Eso es lo que es excesivo, Patricia. Es lo que se llama terrorismo de Estado, y nos pone al nivel de ellos[49].

Nevinson defiende el derecho de Magdalena Orúe O´Dea «a ser juzgada» y reprueba que las prácticas criminales de los servicios secretos les «pone al nivel de ellos[50]», de los terroristas. El protagonista recurre de nuevo a los referentes históricos de «ejecución extrajudicial[51]» que se llevaron a cabo en el contexto de Che Guevara y de la Guerra Civil española para compararlos con las mafias que matan por venganza y castigo, y criticar que «así es como también actúan el Estado y su justicia, a fin de cuentas, con su ceremonia y su solemnidad, o sin ellas cuando es preciso y todo se ha de hacer en secreto[52]».

Al mismo tiempo, es interesante notar que Nevinson tacha la justicia institucional de «absurda» e «imposible[53]» por estar sujeta a limitaciones y arbitrariedades tales como la prescripción de los crímenes, que hacen que su balance sea inseguro o imprevisible. Envuelto en el habitual escepticismo ante la dificultad de descifrar la realidad, Nevinson opina que «la verdad no cuenta, porque se trata de que decida sobre ella, de que la establezca alguien que nunca sabe cuál es: me refiero a un juez[54]». Así pues, en la medida en que depende de las distintas versiones que se presenten de los hechos,

---

49 *Ibid.*, pp. 163-64.

50 *Ibid.*, p. 164.

51 *Ibid.*, p. 298.

52 *Ibid.*, p. 31.

53 *Ibid.*, p. 167.

54 *Ibid.*, p. 131.

también la justicia se ve condicionada por la crisis de referencialidad del lenguaje.

El fondo de la conciencia o el principio categórico

Finalmente, Nevinson constata con acciones y palabras su rechazo a asesinar o a contravenir el principio categórico en base a dos razones: no saber a quién mataba, es decir, no tener plena conciencia de las circunstancias (el condicionante epistemológico) y, por otro lado, no querer asumir la responsabilidad de una transgresión de este tipo (principio ético). Tras el atentado en Omagh, en el que se sospecha que pudo haber colaborado la presunta terrorista que Nevinson dejó escapar, éste vuelve a sentirse abrumado por una responsabilidad nueva y distinta: «Sentí que las veintitantas muertes de Omagh las podía haber evitado yo[55]». Pero volviendo al terreno de las convicciones, inmediatamente después vuelve a justificar su decisión de salvar a Inés Marzán: «fue que ese fondo [de mi conciencia] me resultó insondable, y no estuve seguro de a quién mataba, y no quería hacerlo yo. Se me hizo extremo, difícil e injusto, acaso por mi educación. Tanto que no fui capaz[56]», tomando una decisión que le aleja de Tupra y le acerca a Berta. En suma, la falta de certeza para formar un juicio y la responsabilidad derivada de la transgresión son las bases del argumento a favor de una ética de la convicción en *Tomás Nevinson*.

Como ocurría en *Tu rostro mañana* con la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil española, en la última novela de Marías la posibilidad y el sentido del imperativo ético se exploran a través de los escenarios históricos que posibilitan la violencia y la transgresión. Así pues, *Tomás Nevinson* conecta las cuestiones éticas con las sociales e históricas, profundizando así en la reflexión sobre la violencia y cómo se la redefine, posibilita y justifica desde distintos paradigmas. Siguiendo con la línea de pensamiento de la trilogía, que invitaba a «una reconexión con los parámetros del paradigma

55 *Ibid.*, p. 666.

56 *Ibid.*, p. 167.

de la modernidad[57]», se aprecia de nuevo cierto agotamiento del relativismo nihilista y de la crisis de significados postmoderna, aunque estas perspectivas, como hemos visto, se incorporen y exploren ampliamente[58]. Sin embargo, aunque el principio ético es finalmente la salida propuesta a la interminable encrucijada, no se percibe como una conclusión definitiva a un dilema tan arraigado en el narrador y que ha costado tanto tiempo desentrañar. Ya sabemos que los narradores de Marías prefieren las preguntas a las respuestas y cuando éstas se ofrecen suelen ser precarias, sólo las necesarias para seguir interrogándose. Tal vez por eso, llegados a este punto, la disyuntiva moral que se ha relatado tan ardua y minuciosamente ha ganado más protagonismo y peso que la conclusión. La incertidumbre lo impregna todo hasta el final y, hasta las últimas palabras de Berta, predomina la visión tantas veces repetida de que «lo que hoy es cierto, mañana será vacilante y después humo que asciende y se pierde[59]».

En suma, *Tomás Nevinson* se construye sobre un complejo entramado especulativo desde el que se abordan diversas circunstancias y perspectivas éticas en torno al uso y justificación de la violencia. A través de esta elaborada disyuntiva, sus condicionantes y ramificaciones, se invita a seguir pensando en cuestiones filosóficas y sociales que han sido cruciales en la obra de Marías, y que se elaboran y culminan en la última novela: la cuestión de cómo llegamos a saber y qué hacemos con lo que sabemos, y, por otro lado, la cuestión de cómo debe el individuo vivir la vida. Lejos de ofrecer respuestas o soluciones definitivas a las cuestiones planteadas, el relato pone el foco en el proceso de deliberación en sí, retratando el dilema ético como un proceso individual pero inseparable de lo social y político. Aunque *Tomás Nevinson* concluye de hecho la trayectoria creativa de Marías, en virtud de la extraordinaria capacidad de resonancia de esta narrativa, es posible aventurar que esta novela no cierra sino continúa el

57 Gonzalo Navajas, «*Tu rostro mañana*: teoría del saber de la narración», en Maarten Steenmeijer y Alexis Grohmann (eds.), *op. cit.*, p. 150.

58 Isabel Cuñado, «La cuestión moderna en Javier Marías», *Ínsula*, nº 785-6, 2012, p. 25.

59 Javier Marías, *Tomás Nevinson*, *op. cit.*, p. 237.

círculo espectral que el novelista creó durante las últimas décadas, ese círculo donde habita el pasado y todos sus interrogantes.

Bibliografía

Bertrán, Santiago, «La ética de la visión en Javier Marías», en Santiago Bertrán y Alexis Grohmann (eds.), *Javier Marías (1971-2021): 50 años de literatura. Nuevas visiones*, Leiden, Boston: Brill, 2022, pp. 171-91.

Brooks, Peter, *Enigmas of identity,* Princeton N.J.: Princeton up, 2011.

Cuñado, Isabel, «La cuestión moderna en Javier Marías», *Ínsula,* nº 785-6, 2012, pp. 24-27.

Faber, Sebastiaan, «La irresponsabilidad del novelista. Javier Marías, *Tu rostro mañana* y el debate sobre la memoria histórica», en Maarten Steenmeijer y Alexis Grohmann (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada.* Tu rostro mañana *de Javier Marías*, New York: Rodopi, 2009, pp. 203-33.

Grohmann, Alexis, «La literatura como paradoja», en Maarten Steenmeijer y Alexis Grohmann (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada.* Tu rostro mañana *de Javier Marías,* New York: Rodopi, 2009, pp. 161-70.

Herzberger, David, *A Companion to Javier Marías*, Woodbridge: Tamesis, 2011.

López López, Carmen María, «Cine e imaginación visual en las novelas de Javier Marías», en Santiago Bertrán y Alexis Grohmann (eds.), *Javier Marías (1971-2021): 50 años de literatura. Nuevas visiones,* Leiden, Boston: Brill, 2022, pp. 235-50.

Marías, Javier, *El siglo*, Barcelona: Anagrama, 1983.

—, *Todas las almas*, Barcelona: Anagrama, 1989.

—,*Corazón tan blanco*, Barcelona: Anagrama, 1992.

—, *Mañana en la batalla piensa en mí,* Barcelona: Anagrama,1994.

—, *Negra espalda del tiempo,* Madrid: Alfaguara, 1998.

—, "La huella del animal" (1994), *Literatura y fantasma*, Madrid: Alfaguara, 2001.

—, *Tu rostro mañana, Fiebre y lanza*, Madrid: Alfaguara, 2002.

—, *Tu rostro mañana. Baile y sueño*, Madrid: Alfaguara, 2004.

—, *Tu rostro mañana. Veneno y sombra y adiós,* Madrid: Alfaguara, 2007.

—, *Los enamoramientos*, Madrid: Alfaguara, 2011.

—, *Así empieza lo malo*, Madrid: Alfaguara, 2014.

—, *Berta Isla,* Madrid: Alfaguara, 2017.

—, *Tomás Nevinson,* Madrid: Alfaguara, 2021.

Martín-Estudillo, Luis, «Del pensamiento visual al pensamiento literario», en Maarten Steenmeijer y Alexis Grohmann (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada.* Tu rostro mañana *de Javier Marías,* New York: Rodopi, 2009, pp. 115-31.

Moreno-Nuño, Carmen, *Haciendo memoria: confluencias entre la historia, la cultura y la memoria de la Guerra Civil en la España del siglo* xxi*,* Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, 2019.

Navajas, Gonzalo, «*Tu rostro mañana*: teoría del saber de la narración», en Maarten Steenmeijer y Alexis Grohmann (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada.* Tu rostro mañana *de Javier Marías,* New York: Rodopi, 2009, pp. 149-160.

Pérez-Carbonell, Marta, *The Fictional World of Javier Marías, Language and Uncertainty*. Foro Hispánico, Leiden: Brill Rodopi, 2016.

Scharm, Heike, *El tiempo y el ser en Javier Marías: El Ciclo de Oxford a la luz de Bergson y Heidegger,* Amsterdam: Brill Rodopi, 2013.

Steenmeijer, Maarten, «Figuras acabadas y figuras inacabadas en *Tu rostro mañana* de Javier Marías», *Siglo* xxi*: Literatura y cultura españolas: Revista de la Cátedra Miguel Delibes,* nº 3, 2005, pp. 197-210.

Viestenz, William, «Everything left to chance. Contingency against ethics in Javier Marías´s *Los enamoramientos»,* mln, nº 128, 2, 2013, pp. 384-405.

Weber, Max, «La política como vocación», *El político y el científico,* México: Grupo Editorial Éxodo, 2015.

La escritura oblicua de Javier Marías: «Figuras inacabadas» (1992)

Christine Pérès
Université Toulouse-Jean Jaurès, LLA-CRÉATIS

Repetidas veces se ha insistido en la escasa atención de la que ha sido objeto la producción cuentística de Javier Marías, aunque varios estudiosos —entre ellos Alicia Molero de la Iglesia[1], Murielle Borel-Codaccioni[2], Irene Andres-Suárez[3] o, más recientemente, Fernando Valls[4]— han intentado colmar esta laguna destacando los rasgos más relevantes de su poética cuentística y mostrando que el escritor podía ser considerado como un verdadero maestro del género. Quizás se explique en parte esta desatención por haber insistido tanto el propio autor en el estatuto de obra por encargo de la mayor parte de su narrativa breve, como ocurre con los cuentos reunidos en *Cuando fui mortal* (1996)[5], en cuyo prólogo afirma Marías que,

---

1 Alicia Molero de la Iglesia, «El narrador psicológico de Javier Marías», in J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los años ochenta*, Madrid: Visor, 2001, pp. 257-266.

2 Murielle Borel-Codaccioni, *L'effet-personnage dans les nouvelles de Javier Marías*, tesis doctoral, Universidad de Aix en Provence, 2003.

3 Irene Andres-Suárez, «Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad», in Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Javier Marías*, Madrid: Arco/Libros (col. Cuadernos de narrativa), 2005, pp. 197-215.

4 Fernando Valls, «Los cuentos de Javier Marías: la técnica del detalle», *Bulletin Hispanique*, n° 116-2, 2014, pp. 571-591.

5 Javier Marías, *Cuando fui mortal*, Madrid: Alfaguara (col. Alfaguara bolsillo), 1998 (1ra edición: 1996).

de los doce que componen el volumen, once fueron escritos por encargo. Es el caso del que nos proponemos analizar, «Figuras inacabadas», publicado por primera vez en el suplemento *El País Semanal* (Madrid y Barcelona) el 9 de agosto de 1992 —según aclaraciones del novelista—, antes de formar parte de la colección de cuentos *Cuando fui mortal*. En la reedición de su narrativa breve —*Mala índole* (2012)—, Javier Marías acabó clasificándolo entre los «cuentos aceptados», así como los demás cuentos de *Cuando fui mortal*, mientras que parte de los de *Mientras ellas duermen* (1990) figuraban en el apartado «cuentos aceptables», quedando por consiguiente definitivamente excluidos los relatos considerados como «cuentos inaceptables». «Figuras inacabadas» llama de inmediato la atención por su suma brevedad y concisión: en sólo cuatro páginas, relata la historia de un sobrino arruinado que, por defender sus intereses de heredero legítimo y apoderarse de un pequeño Goya que su tía viuda quiere legar a una criadita suya, contrata a un copista y falsificador de cuadros llamado Custardoy para sustituir la obra original por una copia. Este cuento ofrece de buenas a primeras una lectura fluida, transparente y unívoca, pero estriba en realidad en una comunicación compleja y diferida propia del discurso doble, ambivalente, de la ironía[6]. Este discurso irónico aparece a las claras en el desenlace donde culmina en una inversión carnavalesca: la figura del engañador engañado. Intentaremos mostrar cómo este cuento es regido por una escritura oblicua que implica por parte del lector una lectura activa, promovida por la instancia productora del relato. Primero analizaremos la estructura de este cuento que también se caracteriza por su dualidad porque consta de una doble historia y veremos que el peritexto asume una función de clave de lectura, proponiendo un doble recorrido del texto. Luego nos interesamos por el papel desempeñado por el cuadro de Goya en la construcción del significado del texto.

6 Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris: Hachette, 1996, p. 42.

Un cuento con una doble historia

El título, brevísimo, consta de un sintagma nominal —un nombre completado por un adjetivo—, que orienta de inmediato la lectura hacia el dominio de las bellas artes. La palabra «figura» suele usarse para representaciones pictóricas o escultóricas y, por ser muy general, puede remitir tanto a personas o animales como a cosas. La adjetivación escogida para caracterizar este nombre común sugiere lo incompleto, lo inacabado y hace que este título se parezca al de un cuadro o de una escultura. Al leer el cuento, el lector se percata de que es la expresión que suele usar el pintor Custardoy para designar a la tía y a sus dos compañeros, la criadita y el perro de tres patas. De ello se puede inferir que se trata de un título temático, por designar éste a unos personajes de la historia contada al narrador por Custardoy y asimismo por sugerir la doble historia que se va a contar, pues estos tres personajes están en el centro de una reflexión sobre la comedia humana en la que se fundan las relaciones sociales, sobre el juego entre la realidad y las apariencias que la ocultan. Pero veremos a continuación que este título es más complejo de lo que parece: acaba convirtiéndose en título remático porque alude implícitamente al polo artístico, o sea al proceso de elaboración de los personajes por Javier Marías. Remite, de modo alusivo también, al uso de los personajes recurrentes, procedimiento que apunta a crear relaciones intertextuales entre este relato breve y la obra novelística del autor[7].

Nos interesaremos primero por la estructura de este relato. Según Ricardo Piglia, «[u]n cuento siempre cuenta dos historias» y «[e]l arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1[8]». Es el caso en este texto que empieza contando una tentativa de fraude y de expoliación y termina revelando una historia de lesbianismo ancilar. A nivel formal, este relato consta de cinco párrafos, siendo el primero el íncipit del cuento, los dos siguientes la exposición del proyecto de fraude y contando los dos últimos la

7 Daniel Aranda, «Le lecteur dans le retour. L'élaboration du personnage récurrent par l'instance lectrice», *Poétique*, n° 128, novembre 2001, pp. 409-420.

8 Ricardo Piglia, «Tesis sobre el cuento», *El murciélago (Revista freudiana al día)*, n° 1, 1988, p. 56.

visita del pintor a casa de la tía y su decisión de renunciar a falsificar el cuadro al intuir las verdaderas relaciones entre los dos personajes femeninos.

El íncipit narrativo, brevísimo —unas tres líneas— destaca por su carácter seductor, corriendo a cargo de un narrador en primera persona, un narrador testigo (o sea un narrador extradiegético y homodiegético, si acudimos a la terminología de Gérard Genette), que parece dudar en contar o no la historia por venir. Dicho íncipit no puede sino llamar la atención por su imprecisión: no nos da indicaciones sobre tiempo y lugar, sino que solo subraya las relaciones interpersonales que unen al narrador con el protagonista de la historia por venir, a quien nombra con familiaridad por su apellido a secas —Custardoy— y al que parece conocer muy bien, puesto que se propone desvelar un aspecto desconocido del personaje —su inesperada capacidad para la piedad o los escrúpulos—, lo que sobrentiende que suele ser un individuo totalmente desprovisto de ellos. Cabe subrayar la oralidad de dicho íncipit, así como las reticencias del propio narrador a la hora de asumir su papel de instancia narrativa, como si —a imagen de Custardoy— también fuera presa de escrúpulos: lo subraya la frase de arranque «No sé si contar…» que hace juego con la que clausura el íncipit «Venga, voy a contar». De modo muy irónico, Javier Marías usa pues un íncipit extradiegético de función codificadora cuya meta es legitimar la palabra de la instancia narradora[9] para presentar a un narrador que parece dudar de la legitimidad de su derecho a hablar. Esta oralidad también sirve para hacer hincapié en la figura del cuentacuentos, una mera voz desprovista de cualquier coordenada espaciotemporal, cuya meta es seducir al lector transformado en oyente. El paso del silencio a la palabra, de lo callado a lo dicho sirve para convertirlo en el confidente privilegiado de las revelaciones por venir, ya que el lector asume el papel de narratario extradiegético, por no aparecer en el texto ninguna mención del destinatario al que se dirige dicho discurso. Se define el narrador como poseedor de un secreto sobre el protagonista de la historia por venir, sin dar más explicaciones. Gracias a la

9 Catherine Grall, «Incipit de nouvelles, incipit de recueil», in Liliane Louvel (ed.), *L'incipit*, Poitiers: La Licorne, 1997, p. 276.

escasez informativa, se crea pues desde el principio una tensión que mueve al lector a seguir leyendo.

Los dos párrafos siguientes destacan por su simetría ya que ambos están encabezados por la anáfora de un nombre propio, el del falsificador Custardoy, y al final de cada uno de ellos se repite el juicio enunciado por el sobrino acerca de su tía, tachada de chocha por su modo de portarse tanto hacia la criadita como hacia el perro: «Según el sobrino la tía estaba idiotizada» (p. 69), «Según el sobrino Cámara […]. "Completamente idiotizada", añadía el sobrino» (p. 70). Por su configuración, sirven estos dos párrafos para construir un paralelismo entre los dos únicos compañeros de la tía, al parecer unidos en el cariño que siente por ellos la viuda: la criada adolescente a la que quiere legar el Goya y el perro mutilado cuya mirada evoca la de un novio traidor al que la mujer se ha pasado la vida echando de menos. Como los personajes femeninos, el perro se ve dotado de una breve biografía, la cual apunta a explicar su mutilación. Estos dos párrafos indagan en las relaciones interpersonales de los personajes, insistiendo en el estatuto de bienhechora asumido por la tía hacia la joven criada con la que se ha encariñado, como lo subraya el uso del diminutivo «criadita» que usa la viuda para evocarla. La ausencia del nombre de la joven, reducida a su estatuto de criada, subraya su dependencia económica hacia la señora Vallabriga. Además de pagar los estudios de la adolescente en el colegio de Port de la Selva, quiere asegurar su porvenir legándole un cuadro de Goya inacabado que posee. Por medio de un fragmento narrativo iterativo en imperfecto de costumbre, recalca el texto la vida rutinaria, aburrida y solitaria que llevan las dos. En cuanto al sobrino, su relación con la tía a la que visita poco (p. 69-70) es totalmente interesada, ya que aguarda ansiosamente su muerte para mejorar su situación económica de hombre arruinado: Murielle Borel ha mostrado cómo el texto juega con el doble sentido del verbo «esperar», a la vez sinónimo de «desear» y de «aguardar», sirviendo la polisemia del verbo para sugerir simultáneamente una situación general (la de desear una herencia) y el caso peculiar de este texto (el de no poder aguardar por miedo a perderla)[10]. Irónicamente, su nombre revela sus ansias de poseer

10 Murielle Borel-Codaccioni, *op. cit.*, pp. 183-184.

el cuadro, pues uno de los significados de Cámara es «alcoba o aposento donde se duerme» y es precisamente en su cuarto de dormir donde la señora Vallabriga esconde el retrato goyesco de su antepasada, lugar que también abriga sus amores ancilares.

Estos dos párrafos, con los que se inicia el relato en tercera persona, se caracterizan por la aparente objetividad del narrador que transmite la historia apoyándose en el testimonio de Custardoy. Lo subrayan de inmediato algunas expresiones coloquiales como «dar el cambiazo» que contrastan con su lenguaje formal, de modo que se puede pensar que incluye en su texto palabras ajenas. Será la expresión usada por Custardoy al contarle la historia, como pueden serlo otras expresiones diseminadas en el texto que remiten a la técnica del dibujo o al arte pictórico, como el participio «difuminadas» usado para calificar a las amigas barcelonesas de la tía o el sintagma «figuras inacabadas», que se usa varias veces a lo largo del texto. Cabe subrayar la hibridación y la polifonía del discurso del narrador, que cita, explícitamente o no, palabras enunciadas por otros. También se inserta en su discurso el del sobrino y, por medio de éste, el de la tía referido en discurso indirecto con algunos toques subjetivos que evocan su discurso oral, como el uso del diminutivo «criadita», como ya hemos visto. Varias frases del texto dan muestras de estos diferentes discursos engastados, el del narrador contiene el de Custardoy que repite las palabras del sobrino que a su vez cita el discurso de su tía:

> Ya no podía ni esperar su muerte, pues la tía le había comunicado que así como le legaría a él la casa había decido dejarle el Goya en herencia a una criadita joven a la que llevaba algún tiempo viendo crecer. Según el sobrino, la tía estaba idiotizada. (p. 69)

> La mirada de este perro, según el sobrino Cámara, decía la tía que le recordaba a la del novio perdido y doliente. 'Completamente idiotizada', añadía el sobrino. Con ese animal y la criadita solía dar la señora Vallabriga largos paseos por la orilla del mar, tres figuras inacabadas, la niña por su niñez, el perro por su mutilación, la tía por su falsa y verdadera viudez. (p. 70)

La última frase de la segunda cita, por su léxico pictórico, retoma la representación de los tres personajes que Custardoy quiere

transmitir y apunta a convidar al lector a visualizar la escena dándole la forma de un cuadro, tanto más cuanto que la expresión «largos paseos por la orilla del mar» casi parece citar el título del famoso cuadro costumbrista del pintor impresionista Joaquín Sorolla, *Paseos a orillas del mar* (1909). En el último párrafo del relato se repite este recurso: el perro inmóvil «como un trípode» ante el mar agitado se convierte en la mirada de Custardoy en un caballete con una marina, cual el óleo *Marina nublada* que pintó Sorolla en 1899.

En los últimos párrafos se sigue insistiendo en el protagonismo de Custardoy cuyo apellido aparece en cada primera frase, aunque ya deja de usarse la figura retórica de la anáfora presente en los dos párrafos anteriores. Se cuenta su visita a casa de la tía un fin de semana, presentada como un suceso inesperado que viene a romper la monotonía de la vida provinciana del ama y de su criada: «[…] la tía pudo coquetear ranciamente y a la niña le dio quehacer» (pp. 70-71). Es de notar de paso que el fin de semana va a reducirse, de modo muy elíptico, a la noche de la llegada. Pasando por alto el momento de la cena por medio de una elipsis explícita, el tercer párrafo se enfoca en el momento en que Custardoy ve el Goya, y se caracteriza por una fuerte presencia del narrador que no deja de emitir juicios sobre la historia. Estos comentarios aparecen en la oración subordinada concesiva que abre el párrafo y en la frase que lo termina, ambas escritas en presente de narración. La oración adversativa consiste en una breve descripción —muy incompleta— del aspecto físico de Custardoy a la que sigue un comentario algo irónico del narrador escrito entre paréntesis: «A pesar de que Custardoy lleva coleta y largas patillas y alzas en los zapatos (la modernidad mal entendida, un aspecto reprobable fuera de las ciudades) […]» (p. 70). Valiéndose de la figura de retórica del polisíndeton, critica la apariencia artificiosa de artista bohemio adoptada por el pintor con deliberada voluntad de modernidad, con su coleta, sus patillas y alzas en los zapatos, un estilo fuera de lugar en un espacio rural apartado de las modas urbanas y que puede chocar con la mentalidad posiblemente conservadora de sus moradores, como la tía. La segunda frase en presente («Custardoy siempre piensa en lo que contienen las camas», p. 71) evoca más bien un rasgo sicológico del personaje, que tampoco lo valora: su obsesión por el sexo. También se completa el retrato sicológico y físico de la tía, pero de modo poco elogioso. Lo muestra

el verbo «coquetear», completado con el adverbio «ranciamente» de valor despectivo («pudo coquetear ranciamente»). Nos recuerda el *Diccionario de la Real Academia* que se usa para una persona que «trat[a] de agradar por mera vanidad con medios estudiados» o que «[da] muestras a otra de que se siente atraída por ella sentimental o sexualmente». Además, el adverbio caracteriza un modo de portarse anticuado, propio de otra época. De la evocación del cuadro se deduce la vejez, y quizás también la fealdad de la tía, o por lo menos su apariencia poco atractiva: lo sugiere la comparación entre la viuda y su antepasada retratada en el cuadro («*Doña María de Vallabriga*, lejana antepasada sin el menor parecido con su descendiente sesgada», p. 71). La contemplación del cuadro también da lugar a un juego escénico y dialógico que convierte al lector en el espectador de una comedia. Efectivamente, llama la atención la escena por su teatralidad, subrayada por el narrador por medio de la oposición de expresiones parecidas a acotaciones escénicas: «en voz baja/ya más alto». Custardoy mantiene una doble conversación, en aparte con el sobrino Cámara y en voz alta con la tía, que, más allá de escenificar la complicidad entre dos personajes masculinos sin escrúpulos, será una manera de sugerir la sordera de la mujer.

El último párrafo, casi enteramente en focalización interna, refiere, desde la perspectiva del personaje de Custardoy, una breve escena ocurrida durante la misma noche. El dispositivo textual convida al lector a identificarse con el protagonista: entre los verbos conjugados cuyo sujeto gramatical es este personaje, sólo cuatro son verbos de acción, indicio de una focalización externa («se acercó», «abrió», «asomó», «cerró»). Los demás —los más numerosos— son verbos de percepción auditiva o visual, de pensamiento, de conocimiento o de voluntad, indicio de una focalización interna[11]. El uso reiterado de verbos de percepción visual y auditiva, que hacen juego con el verbo de conocimiento «saber», presenta irónicamente este momento

11 Se usan cuatro veces el verbo de percepción visual «vio» y el de percepción auditiva «oyó». Entre los verbos de pensamiento, se emplean dos veces «pensó», una vez «acababa de pensar», «notó» y «se acordó», tres veces «se preguntó». También se utilizan un verbo de conocimiento («supo») y dos verbos de voluntad («queriendo», «decidió»).

como el de la revelación[12]. Convertido en *voyeur*, el pintor presencia desde su ventana el rescate del perro de tres patas por la criada que no duda en afrentar la violencia de la tormenta sobre el mar —simbolizada por la metáfora puesta de relieve por el inciso («perdigones contra una tela agitada», p. 71)—. Su mirada se enfoca de modo insistente en las curvas del cuerpo femenino que el texto no describe, pero cuya hermosura intuye el lector: «su cuerpo bien visible bajo la ropa mojada», «el cuerpo más adulto de lo que pareció vestido —el cuerpo por fin acabado—» (p. 71, 72). Mientras tanto, como si su nombre sirviera para programar su comportamiento, el sobrino Cámara sigue durmiendo profundamente, sordo al mundo exterior, tanto a los gritos angustiados de su tía («¡Que te vas a morir, que te vas a morir!», p. 71) como a la violencia de la tormenta (con el mar agitado, las gotas de lluvia parecidas a perdigones y el zigzag de los rayos). Se percata Custardoy de que la que se inquieta por el perro ante la repetición de su fuga nocturna, no es la tía (véase el uso del término coloquial muy despectivo «chucho») sino la criadita («debía de estar sin habla»). Pero la actitud aparentemente cariñosa y materna de la tía al volver a casa la criadita («A la cama en seguida, niña, quítate eso») cobra otro significado con la repetición del sintagma «una sola puerta», subrayada por otro inciso. El lesbianismo sugerido de la viuda lleva al lector a practicar lo que Frédéric Bravo llama

12 Esta valorización del oído y de la vista no es nada gratuita y corresponde a un modelo sensorial propio de las sociedades occidentales. Éstas siempre valoran estos dos sentidos, concediendo una superioridad cada vez más marcada al segundo. La importancia cada vez mayor otorgada a la imagen en el mundo contemporáneo evidencia claramente esta supremacía. Para explicarlo, el antropólogo y sociólogo francés David Le Breton recuerda que las tradiciones judías y cristianas confieren al oído una primacía que va a perdurar durante siglos en la historia occidental, aunque se reconoce igual valor a la vista. Efectivamente, desde la Antigüedad, en las sociedades europeas, la transmisión de los textos sagrados y de las tradiciones es oral, lo que asegura al oído un papel preponderante hasta el siglo XII, época en que los progresos técnicos de la imprenta confieren a la vista una hegemonía antes reservada al oído en la meditación de los textos sagrados. David Le Breton, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris: Métailié, 2006, p. 38.

una «lectura bidireccional[13]»: consiste en volver atrás para interpretar de otro modo algunas marcas textuales que preparan la irrupción de la segunda historia disimulada en los intersticios de la primera y que han pasado desapercibidas en una primera lectura. Cámara y Custardoy se convierten en manipuladores manipulados: el primero por no haber comprendido la connotación sexual escondida en el discurso de la tía («una criadita a la que llevaba algún tiempo viendo crecer») y el otro por haber tomado en serio un coqueteo que no era más que una comedia representada con el fin de mantener las apariencias. La adjetivación que califica a la tía muestra que forma parte íntegra del dispositivo irónico fomentado por el autor: «sesgada» significa «quieta, pacífica, sosegada», pero su primer sentido es «oblicua». Este desenlace va a conferir otro significado a la expresión usada antes por el narrador para caracterizar la figura incompleta de la tía («la tía con su falsa y verdadera viudez», p. 70), pues la expresión, que parecía remitir a la doble pérdida del novio y del marido, cobra otro sentido, indicando que, en vez de seguir echando de menos al marido difunto («su […] verdadera viudez»), la señora Vallabriga le ha sustituido amores ancilares, de ahí la falsedad de su viudez. ¿No deberá ser entendido de otro modo el silencio de la niña? Y los «cansados pasos» ¿serán los de la tía —dificultados por la edad— o los de la criadita —agotada por la lucha contra el perro o indefensa ante su ama—? Custardoy, presa de dudas, se convierte en una figura de este lector engañado, al entender de repente por qué en la habitación de la tía, la luz alumbraba mejor la cama que el cuadro de Goya («[…] se preguntó si acaso no se habría equivocado respecto a la cama que protegía el Goya y que nadie habría de visitar», p. 72).

El cuento se clausura con un final abierto que, según Laura Daniela Huerta Alcántar[14], es un rasgo característico de la narrativa breve de Javier Marías. El final del cuento, preparado por recursos

13 Frédéric Bravo, «L'analyse littérale», in *Littéralité*, n° 3, 1997, pp. 43-74.

14 Laura Daniela Huerta Alcántar, «Los relatos inacabados de Javier Marías», *El guardatextos*, revista web mexicana de literatura, 13 de mayo de 2017, <http://www.elguardatextos.com/2017/05/los-relatos-inacabados-de-javier-marias.html>. Consultado el 26 de febrero de 2023.

terminativos[15] (los motivos de la puerta que se cierra y del silencio que vuelve), frustra al lector, abandonándolo en la interioridad del personaje de Custardoy y haciéndole partícipe, por medio del discurso indirecto libre, de su decisión de engañar al sobrino haciéndole creer que el Goya inacabado es una copia: «[…] el informe que tenía que darle a Cámara sobre las posibilidades de falsificación diría que no valía la pena falsificar una copia. La heredera del Goya se lo tenía ganado. Le diría a Cámara: 'Olvidémoslo.'» (p. 73) Al final del cuento no se produce el efecto de cierre circular puesto que no vuelve a aparecer el relato marco con el narrador extradiegético, de modo que el lector queda preso de la historia contada. La pregunta que se hacía el narrador (¿escrúpulos o piedad?) queda sin respuesta y el lector tiene que sacar sus propias conclusiones, que pueden ser otras después de la escena de voyerismo. El verbo de orden en imperativo con el que se concluye el relato —«Olvidémoslo»— constituye una especie de pirueta final que parece dirigirse tanto a los personajes como al mismo lector. Si Custardoy quiere moverle al sobrino a olvidar el cuadro, ¿qué se propone olvidar por su parte: la obra pictórica o el cuerpo de la muchacha? El paso inmediato de la orden al espacio en blanco de la página simboliza otra puerta que se cierra. Juega aquí Marías con la decepción del lector proponiéndole en el peritexto otra pista de lectura y sugiriendo así que hasta el final sus personajes siguen siendo «figuras inacabadas». En una nota final de pie de página, en vez de contestar a la frustración del lector ante este final trunco, el autor desvía su atención hacia una posible lectura intertextual de los personajes con los de *Rebeca* (1938), la novela de Daphne du Maurier y su adaptación al cine por Alfred Hitchcock en 1940. Ahora bien, existe otra intertextualidad o intermedialidad promovida por el cuento: el adjetivo «inacabado», que calificaba a los tres personajes de la historia contada por el narrador también sirve para describir el cuadro, subrayando su importancia, no simplemente como motor de la historia, sino como clave de lectura del relato.

15 Marco Kunz, *El final de la novela*, Madrid: Gredos, 1997, p. 129.

La función metapictórica del cuadro

Existe de veras el pequeño Goya inacabado del que trata el texto. Es un óleo sobre tabla de nogal, de tamaño 48 x 39,6 cm, pintado en 1783 y propiedad del Museo del Prado. Muy a menudo, se ha presentado este cuadro como un boceto, como un simple estudio preparatorio para otra obra, quizás por causa de la inscripción autógrafa del propio Goya en el reverso del cuadro. Indica ésta que el pintor elaboró el retrato en una sola hora: «Retrato de Doña María Teresa de Vallabriga/esposa del Sermo señor Yfante/de España. D.n Luis Antonio /Jaime de Borbón/que de 11 a 12 de mañana el día/27 de agosto del año de 1783 hacía/D.n Francisco de Goya[16]». Existe otra versión del cuadro del Prado, en una colección particular y hecha sobre lienzo, que procede de la herencia de la hija menor del infante, la duquesa de San Fernando. En este retrato de perfil que se recorta en un fondo oscuro y valora su hermosura, María Teresa presenta un aspecto natural y su prenda sencilla evoca un momento de intimidad[17]. Este cuadro forma parte de un díptico: en el retrato, la mujer mira hacia la izquierda, o sea hacia un óleo sobre lienzo del mismo tamaño en el que el 11 de septiembre de 1783 Goya retrató a su esposo también de perfil, pero mirando hacia la derecha[18]. Según Ana Reuter, esta contraposición entre los dos perfiles se inspira en la tradición de las medallas y relieve de la Antigüedad[19]. Si nos fijamos en el personaje femenino representado en el cuadro, nos enteramos de que María Teresa de Vallabriga y Rozas (1759-1820) fue la esposa morganática del infante don Luis de Borbón, hermano de Carlos III. En junio de 1776, a los diecisiete años, se casó con el infante que

16 Francisco Calvo Serraller (dir.), *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2012, p. 246.

17 Ana Reuter, «Intimidades», in Francisco Calvo Serraller, *Goya. La imagen de la mujer*, Madrid: Museo del Prado, 2001, p. 176.

18 Francisco de Goya, *El infante don Luis Antonio de Borbón* (1783), óleo sobre lienzo, 49 x 40 cm. Inscripción al reverso: «Retrato del Sereníssmo/Señor Yfante Don Luis Antonio/Jayme de Borbón/que de 9 a 12 de la mañana día 11 de sept.re/ del año de 1783/hacía don Francisco de Goya».

19 Ana Reuter, *op. cit.*, p. 174.

le llevaba treinta y dos años. Fue un matrimonio por intereses políticos. La joven se vio obligada a contraer este matrimonio que duró nueve años, hasta la muerte de don Luis en 1785 y que según testimonios de la época no fue un enlace feliz[20]. Además, se le vetó vivir en la Corte. En cuanto a don Luis, su hermano Carlos III le impuso un matrimonio morganático para preservar los intereses de su propio hijo, el futuro Carlos IV, que había nacido fuera de España. El mismo año de la boda, Carlos III promulgaba una pragmática que descartaba del trono a los hijos futuros de la pareja. Después de la muerte de su marido, María Teresa fue separada de sus hijos por orden del rey y sólo mejoró su situación en 1797 cuando su hija mayor se casó con Manuel Godoy.

Hemos visto ya que este cuadro está puesto al servicio del arte de la sugerencia propio de Javier Marías, ya que sin describirla y al compararla con su joven antepasada sugiere la vejez y fealdad de la tía. Este retrato sirve también para preparar el desenlace del cuento, introduciendo un tema muy frecuente en Goya, el del matrimonio desigual y del casamiento por interés entre una joven hermosa y un viejo adinerado y feísimo, y sugiriendo por consiguiente por anticipado la hermosura de la joven criada. Al mismo tiempo, este retrato simboliza el destino de la criadita anónima, único personaje del relato cuyo discurso no aparece nunca, como si su palabra fuera impedida. Tampoco aparece su nombre como si su vida se resumiera a su papel de criada. Como la mujer representada en el cuadro, no tiene ella ningún derecho para decidir de su suerte, viéndose quizás obligada a sufrir una relación sexual con una mujer mucho más vieja que ella, casi una anciana. Al parecer, su único consuelo lo encuentra en la presencia del perro con tres patas, un ser que comparte su mismo destino por haber caído en una trampa de la que no pudo salvarse y ella no duda ni un solo instante en enfrentarse con una violenta tormenta para salvarlo. Curiosamente, en la mente de Custardoy, el cuadro se convierte en una figura tutelar («la cama que protege el Goya»). ¿Será porque favorece los amores ancilares de la

20 Manuela B. Mena Marqués, «Encuentros y desencuentros en la vida del infante don Luis», in Francisco Calvo Serraller (dir.), *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, *op. cit.*, p. 73.

tía? ¿Será porque el hermoso cuerpo de la niña la designa —según el pintor— como legítima heredera de la bella figura pintada por Goya, por pago de sus servicios? El lector puede elegir a su antojo la opción que más le conviene.

Javier Marías condensa pues por medio de una imagen pictórica su propio cuento, estableciendo entre ambos una relación de metapicturalidad[21], pues la imagen sirve para comentar su texto. La actitud de Custardoy frente al cuadro y el juicio que emite podrían definir el relato de Javier Marías y la lectura activa que requiere por parte de la instancia de recepción: «'Es un buen cuadro, lástima que el fondo no esté terminado', y lo examinó con atención, pese a que la luz no era buena.» (p. 71) El espacio oscuro que rodea el perfil de María Teresa de Vallabriga resume en una imagen única lo que son los personajes de este cuento, tanto la señora, el perro y la niña, como Custardoy y el narrador, cuyos verdaderos lazos desconoce el lector, por dejarlos en la sombra el texto. La imagen de Goya y el título del relato funcionan pues como clave de lectura del cuento y como expresión de la poética de Javier Marías. El retrato pintado por Goya es el boceto de un cuadro ausente o la parte incompleta de un díptico. Lo mismo pasa con el cuento que se presenta como una huella de un breve momento vivido por Custardoy que el texto actualiza para explorar un rasgo desconocido e inesperado de la personalidad del pintor. El íncipit de «Figuras inacabadas» puede leerse como la huella de ese gran relato ausente. En este caso, recuerda Catherine Grall, se va a hablar de íncipit intradiegético: cuando el cuento se presenta como la huella muy puntual de un momento que actualiza, el íncipit puede ser considerado como la huella de un relato de mayor tamaño, no relatado y propuesto a la imaginación del lector[22]. Se ve que en este texto Javier Marías juega pues con los dos tipos de íncipit existentes para desorientar a su lector: el íncipit del cuento es finalmente tan abierto como su final.

Si se presta atención a los dos personajes presentes en este íncipit, se nota que uno —el personaje narrador— es la figura más

---

21 Liliane Louvel, *L'œil du texte*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 143.

22 Catherine Grall, *op. cit.*, p. 278.

inacabada del cuento porque es una mera voz y se limita a su estatuto de testigo, mientras que el otro —Custardoy— es la figura menos inacabada del cuento. La elaboración de este personaje difiere de la construcción de los demás: es el único personaje en ser objeto de una focalización interna y de un retrato físico que, a pesar de ser incompleto, permite que el lector lo identifique como personaje recurrente en la obra de Javier Marías. El pintor Custardoy es uno de los personajes de la novela titulada *Corazón tan blanco*[23] publicada en febrero de 1992, el mismo año que el cuento. Los rasgos físicos que lo definen en el cuento permiten identificar a Custardoy hijo. En la novela, lo presentan —igual que su padre— como un excelente copista[24]. Custardoy hijo le lleva tres años a Juan, el narrador, quien lo conoce desde la infancia y lo describe como una caricatura del artista bohemio:

> En la actualidad, cerca ya de los cuarenta, luce en la nuca que fue rapada una breve coleta de piratería o taurina, y sus patillas resultan un poco largas para estos tiempos, llamativas en todo caso porque son rizadas y mucho más oscuras que su pelo rubiáceo y liso, quizás las luce, coletas y patillas, para no desentonar en su medio arcaicamente bohemio de pintores noctámbulos […][25].

También lleva —nos dice Juan— zapatos con alzas[26], se caracteriza por su vulgaridad cuando habla de sexualidad[27], tema que lo obsesiona. Una de sus predilecciones es llevarse a la cama a las mujeres por pares[28]. Una de sus manías consiste en contar historias de las que es el protagonista y que el narrador juzga poco fidedignas: «Seguirá […] contando historias poco creíbles que habrá vivido[29]».

---

23 Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Madrid: Alfaguara, 1999 (1ra ed.: 1992).

24 *Ibid.*, p. 146.

25 *Ibid.*, pp. 165-166.

26 *Ibid.*, p. 182.

27 *Ibid.*, p. 169.

28 *Ibid.*, p. 165.

29 *Ibid.*, p. 371.

Además, la descripción de Custardoy permite establecer una contemporaneidad entre el tiempo de la narración del cuento y el de la novela, y por consiguiente de las dos diégesis, porque el narrador de «Figuras inacabadas» precisa que la historia ocurrió «hace unos meses» (p. 69). Finalmente se nota *a posteriori* la ironía del título del cuento que no sólo sirve para evocar al grupo formado por la tía, su criado y su perro, sino también a Custardoy y al mismo narrador: efectivamente, para completar la figura de Custardoy cabe leer *Corazón tan blanco* y, al leer las páginas que lo describen en la novela, se da cuenta el lector de que también le permiten identificar la instancia narradora del relato breve como Juan, el narrador de *Corazón tan blanco*. Pero, lejos de contestar a las numerosas preguntas que se plantea el lector frente al final abierto del cuento, esta intertextualidad da lugar a otros interrogantes. ¿Se explicarán las dudas del narrador de «Figuras inacabadas» a la hora de contar por la reflexión omnipresente en *Corazón tan blanco* acerca del peso de la palabra y de la transmisión del secreto («el secreto que no se transmite no hace daño a nadie», se afirma en la novela[30]), a no ser que dude simplemente en contar porque la historia no le parece creíble?

En definitiva, este cuento es un modelo de concisión elíptica, en el que Javier Marías juega de modo incesante con su lector, practicando un arte de la sugerencia y una poética de lo inacabado. Irónicamente, este cuento relata una doble historia de final abierto y multiplica las posibles interpretaciones de su desenlace, proponiéndole al lector pistas de lectura que no hacen sino acrecentar su desorientación.

30 *Ibid.*, p. 275.

Bibliografía

Andres-Suárez, Irene, «Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad», in Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Javier Marías*, Madrid: Arco/Libros (col. Cuadernos de narrativa), 2005, pp. 197-215.

Aranda, Daniel, «Le lecteur dans le retour. L'élaboration du personnage récurrent par l'instance lectrice», *Poétique*, n° 128, novembre 2001, pp. 409-420.

Borel-Codaccioni, Murielle, *L'effet-personnage dans les nouvelles de Javier Marías*, tesis doctoral, Universidad de Aix en Provence, 2003.

Bravo, Frédéric, «L'analyse littérale», in *Littéralité*, n° 3, 1997, pp. 43-74.

Calvo Serraller, Francisco (ed.), *Goya. La imagen de la mujer*, Madrid: Museo del Prado, 2001.

Calvo Serraller Francisco (dir.), *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2012.

Grall, Catherine, «Incipit de nouvelles, incipit de recueil», in Liliane Louvel (ed.), *L'incipit*, Poitiers: La Licorne, 1997, pp. 271-289.

Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris: Hachette, 1996.

Huerta Alcántar, Laura Daniela, «Los relatos inacabados de Javier Marías», *El guardatextos*, revista web mexicana de literatura, 13 de mayo de 2017, <http://www.elguardatextos.com/2017/05/los-relatos-inacabados-de-javier-marias.html>.

Kunz, Marco, *El final de la novela*, Madrid: Gredos, 1997.

Le Breton, David, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris: Métailié, 2006.

Louvel, Liliane *L'œil du texte*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998.

Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, Madrid: Alfaguara, 1999 (1ra edición: 1992).

—, *Cuando fui mortal*, Madrid: Alfaguara (col. Alfaguara bolsillo), 1998 (1ra edición: 1996).

Molero de la Iglesia, Alicia, «El narrador psicológico de Javier Marías», in J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los años ochenta*, Madrid: Visor, 2001, pp. 257-266.

Piglia, Ricardo, «Tesis sobre el cuento», *El murciélago (Revista freudiana al día)*, n° 1, 1988, pp. 56-58.

Valls, Fernando, «Los cuentos de Javier Marías: la técnica del detalle», *Bulletin Hispanique*, n° 116-2, 2014, pp. 571-591.

«Tal y como yo la recuerdo[1]» Recuerdo y traducción en la poética de Javier Marías

Valentine Piéplu
Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle — CLESTHIA

1 En su ensayo «Ausencia y memoria en la traducción poética» in Javier Marías, *Literatura y fantasma*, Madrid: Alfaguara, 2001 (1ª ed. 1993), Javier Marías cita a Nabokov que escribía, acerca de su traducción de *La gesta de la campaña de Igor*, que había traducido el poema «tal y como […] lo entend[ía]». Marías retoma la cita para explicar que hubiera sido más exacta una fórmula como «tal y como […] [lo] rec[ordaba]», p. 379.

«Todo lo perdemos porque
todo se queda, menos nosotros.»
Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*[1]

Definir lo que es la traducción o lo que está en juego en la tarea del traductor es muy a menudo un ejercicio frustrante y poco satisfactorio. Si traducir es «expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra[2]», traducir es también «explicar o interpretar». Así, se traduce entre las lenguas y entre la lengua, se traduce para el Otro y se traduce al Otro. La definición más correcta de la traducción se encontraría quizá en su etimología: viene del étimo latino *traductio, -ōnis*, (formado por el prefijo *trans-* 'de un lado a otro' y el verbo *ducere* 'guiar') que significa literalmente pasar de un punto a otro, ser trasladado. O sea traducir es pasar de un lugar a otro, de un tiempo a otro, de una lengua a otra, de una persona a otra. Un paso que se contempla, aureolado de místico misterio.

Siendo tan difícil definir la traducción, en muchos casos se define por la negativa. O sea, se aclara lo que no es la traducción, lo que no tiene la traducción y lo que se pierde, se añora en la traducción.

1 Suma de Letras, 2000 (1ª ed. 1998), p. 14.

2 *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE),* 2022.

Una traducción es siempre un texto original pero nunca es el texto de origen. Es un texto nuevo en una lengua, resucitado para unos lectores, pero también es un texto muerto, el fantasma de un texto y de una lengua. La traducción es posible porque es necesaria pero también es un imposible desgarramiento.

En su ensayo «Ausencia y memoria en la traducción poética», Javier Marías toma una definición negativa de la traducción como punto de partida y pretende enunciar una definición que sería la «del sentido común» que «considera que la traducción depende, se basa y tiene su razón de ser en la presencia del texto original, que la posibilita y la esclaviza», y que «la traducción no es paráfrasis, ni recreación, ni adaptación, […] no obra como estímulo, inspiración, acicate[3]». Pero, en vez de invertir la retórica «común» hacia una definición positiva, va más allá en la reflexión sobre lo que no es la traducción y cuestiona la misma «presencia» del texto original en la tarea del traductor:

> Yo creo, por el contrario, que lo que prima en la actividad de traducir no es la presencia del texto original, sino justamente su ausencia o carencia. Porque la traducción no es tampoco fotografía, copia. […] El traductor, al encararse con su tarea, siente el texto original como una ausencia. […] El traductor no reproduce, no copia, no calca, entre otras cosas porque no está en su mano hacerlo[4].

Son el texto y la lengua ausentes la verdadera labor del traductor. La originalidad de esta concepción es aceptar de antemano la pérdida vertiginosa que representa la traducción, en términos de «fidelidad» a un texto original, porque este texto original ya no existe. O mejor dicho, existe el texto original, pero una vez leído está como muerto para el traductor. Es una ausencia fantasmagórica que nos hace pensar de otra manera la lógica creadora en el misterio de la traducción porque supone la re-creación del texto fantasma en la mente del traductor. La subjetividad del traductor se expresa a través de un

3 Javier Marías, «Ausencia y memoria en la traducción poética», *op. cit.*, p. 377.

4 *Ibid.*, p. 378.

recuerdo de su propia lectura: «el traductor no posee del texto original más que su recuerdo», y así «la traducción es una actividad de la memoria[5]».

La traducción se presenta como una experiencia melancólica, pero donde se valora la pérdida o más bien se acepta la pérdida, de la misma manera que se la acepta con el tiempo y con el recuerdo. Por esencia, existe el recuerdo porque desaparece el momento. Esa fuerza del recuerdo de lectura, como lo explica Javier Marías, se plasma aún más en la traducción poética, siendo ya la lectura de un poema una experiencia de lectura de una experiencia de escritura «cristalizada[6]». Sin embargo, cabe explicitar el uso que Marías tiene (y tenemos) de la traducción «poética». Por poético, se entiende no estrictamente algo que remite a la poesía como género sino a todo texto que cultiva la palabra poética, es decir un lenguaje que destaca la función semiótica del signo. Así, toda traducción literaria puede ser considerada como poética, por oposición a la traducción pragmática[7].

Lo interesante de estas consideraciones que pueden aparecer como más bien retóricas o incluso estilísticas, son las implicaciones acerca del pensamiento de Marías sobre la misma cuestión de la creación y de su práctica como traductor, y como novelista. De hecho, no considera que, por basarse en una ausencia, la traducción no sería una forma de creación, sino que, por lo contrario, toda forma de creación conlleva una ausencia. Cada discurso tiene su parte de fantasmas, sean literarios o lingüísticos.

En concreto, pensar la traducción como recuerdo justifica la re-traducción, no como una línea continua sino como unas líneas paralelas de una polifonía de voces de traductores, o en este caso de recuerdos. También interroga lo que se considera una traducción frente a una re-escritura por ejemplo, porque cada recuerdo tiene

5 *Ibid.*, p. 379.

6 *Ibid.*, p. 376.

7 Esta oposición entre traducción literaria y traducción pragmática es muy discutible a la luz de trabajos recientes, pero en este artículo hablaremos exclusivamente de traducciones de textos literarios (poemas o novelas).

su parte de ficción[8]. Además, nos invita a reflexionar sobre la auto-traducción, con oposición a lo que sería la «hetero-traducción». A primera vista, parece evidente que son ejercicios muy distintos, pero se podría asumir que un texto escrito en otro tiempo por el propio traductor se presenta también como una experiencia de escritura pasada, que necesita recordar y recomponer la memoria de la escritura del texto en lengua original. Como en el recuerdo, la traducción se presenta así siempre como un encuentro borroso con un pasado irrevocable y de hecho con un discurso otro, recordado y referido[9]. Opone Javier Marías el recuerdo mental de las sensaciones y de los discursos al recuerdo material «fotográfico» o grabado de las imágenes y de los sonidos. No se puede considerar el texto original que se traduce como una entidad textual hecha de imágenes y de sonidos, porque esta entidad sí existe como presencia indudable. El texto original que se traduce es más bien un discurso, y un discurso otro, y así, por definición, siempre será referido a través de la memoria única de un traductor. Entonces, si bien hay algo que «posibilita y esclaviza la traducción», es la ausencia del texto original convertido en recuerdo.

El recuerdo como condición mariesca

El recuerdo, como tema y como recurso narrativo, invade toda la obra de Javier Marías, en particular su narrativa. Vivir, en el universo mariesco, es experimentar la ausencia. De hecho, la vida nunca está tan lejos de la muerte y viceversa. El recuerdo se impone como una definición de la condición humana, siendo el destino de cada hombre vivir para recordar y morir para ser recordado. Por consiguiente,

---

8 Pensamos en el texto «Lolita recontada» in Javier Marías, *Faulkner y Nabokov: dos maestros*, Barcelona: Alfaguara, 2009 (1997/1999), pp. 177-184.

9 La denominación «discurso referido» que vamos a movilizar en este artículo corresponde al inglés «reported speech» o al francés «discours rapporté», y se puede definir por las distintas modalidades de representación dentro del discurso de un discurso ajeno. Hablaremos de «discurso referido» o también de RDA (Representación del Discurso Otro, en francés «Représentation du Discours Autre») para referirnos a este tipo de reenunciación, según los trabajos recientes de Jacqueline Authier-Revuz, *La Représentation du Discours Autre. Principe pour une description*, Berlín/Boston: De Gruyter, 2020.

el recuerdo está también en el centro de una filosofía del lenguaje, heredada de la filosofía perspectivista de Ortega y Grasset y sobre todo de Julián Marías[10], que gobierna el mundo de la(/o)s persona(je)s de Marías. Es un mundo hecho de discursos que hablan de los hechos, hechos que siempre son meros recuerdos.

Así, la realidad está a prueba del tiempo y a prueba del discurso. En particular, los narradores son los que nos dan cuenta de esa experiencia:

> En el mismo acto de la escritura, siempre evidenciado fenomenológicamente, son los mismos narradores quienes problematizan la eficacia del lenguaje en su posibilidad (o mejor dicho, imposibilidad e incapacidad) de reproducir lo real y de recordar los hechos pasados y rememorados o solo imaginados, a veces, a partir de la rememoración del pasado[11].

Añade Antonio Candeloro:

> Es por este motivo por el que podemos afirmar que los narradores de las novelas de Marías viven y sufren una doble «angustia existencial»: la que deriva de las aporías del tiempo […] y la que surge de las deformaciones y de las manipulaciones que inevitablemente el lenguaje ejercita sobre la realidad[12].

En el recuerdo se encuentran las dos vertientes de esta «angustia existencial», ya que en las novelas de Javier Marías el recuerdo está

---

10 «No tiene ningún sentido hablar de "realidad" sin referencia a mí […] que soy persona; y, por tanto la realidad, sea ella la que quiera, queda afectada en cuanto realidad por esa condición personal» escribía Julián Marías en su *Antropología metafísica,* Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1970, p. 133. Sobre esta cuestión ver también el artículo de Santiago Bertrán, «Perspectivismo y realidad radical en la literatura de Javier Marías, y el caso de la novela *Corazón tan blanco*», *Hispanic Research Journal*, n° 21, 2020.

11 Antonio Candeloro, *Javier Marías y el enigma del tiempo*, Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2016, p. 12.

12 *Ibid.*

estructurado como un discurso[13]. La aprehensión del mundo mariesco tiene necesariamente una perspectiva temporal y una perspectiva lingüística, ambas reunidas en la experiencia del recuerdo.

Los recuerdos del otro, sea un otro íntimo, desconocido, a veces histórico o literario son como una maldición de la adultez (los pocos niños que aparecen en las novelas de Javier Marías tienen una capacidad de olvido que roza lo mágico). Así, en *Berta Isla*, Berta acaba viviendo y conviviendo con el recuerdo de su marido desapareci(en)do, primero ausente mentalmente y luego físicamente. El recuerdo se convierte en el único Tomás al que Berta conoce, y este marido recordado se aleja poco a poco de su marido real. Cuando Tomás regresa, Berta no le reconoce: «Tan sólo me sonó, vagamente. Uno nunca espera que reaparezca un muerto, aunque su cuerpo no se haya encontrado[14]».

La vida condena a la memoria de las personas y a la memoria de los hechos. Muchas novelas de Javier Marías tratan del tema de la memoria de la historia, sea personal, nacional o global. En la trilogía *Tu rostro mañana*, el narrador-protagonista Jacques Deza reflexiona sobre la escritura de la historia, su parte de ficción y sobre la responsabilidad de los discursos que se presentan como testimonios del pasado. Plasma por un lado la infidelidad esencial de la historia tal y como la conocemos, puesto que, como lo dice el narrador de *Mañana en la batalla piensa en mí* «el mundo depende de sus relatores[15]». Por otro lado, en una discusión que Deza tiene con Peter Wheeler, este va hasta afirmar la imposibilidad de relatar con fidelidad: «La vida no es contable, y resulta extraordinario que los hombres lleven todos los siglos de que tenemos conocimiento

13 Según la fórmula casi tópica de Jacques Lacan: «el inconsciente está estructurado como un lenguaje», empleada por primera vez en su seminario del 22 de enero de 1964 y retomada en Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XVIII : D'un discours qui ne serait pas du semblant*, París: Le Seuil, 2007.

14 Javier Marías, *Berta Isla,* Barcelona: Alfaguara, 2017, p. 531.

15 Javier Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí,* Barcelona: Alfaguara, 2006 (1994). MELB a partir de aquí.

dedicados a ello […] sea en forma de mito, de poema épico, de crónicas […][16]».

Así vemos que el recuerdo se estructura como un discurso, pero también como un relato. La parte de ficción consustancial de la realidad es otro punto de encuentro entre tiempo vivido y discursos:

> [R]eality is experienced partially, and language is the only way it can be communicated. However, by translating reality into language, another level of subjectivity is introduced. This increases the distance between the spoken message and the aspect of reality it represents which, according to Marías, are placed in two different spheres due to the intervention of language: when reality is recounted linguistically, it starts to belong to a fictional sphere[17].

Marta Pérez-Carbonell habla de «another level of subjectivity», y en todos los ejemplos *supra* hemos tratado de la infidelidad o de la imposibilidad de la reconstitución de un hecho a través del recuerdo. Eso nos lleva a la problemática de quién recuerda y de la imposible separación del sujeto que recuerda y del sujeto que experimentó el momento recordado. El recuerdo, como bien lo mostró Proust, es una alteración en la percepción del tiempo vivido y de la identidad propia que se vuelven discontinuos. William James oponía «the experiencing I» con «the continuing me[18]». No hay contenido mnemónico de una experiencia que sea neutro respecto a la identidad del sujeto de la experiencia pasada como, entre otros, en la experiencia de lectura o de escucha, de recepción de un discurso. El recuerdo sería una forma particular de la representación de un discurso pasado, una forma de representación propia y ajena al mismo tiempo. Otro concepto central en la filosofía de William James sobre la percepción

---

16 Javier Marías, *Tu rostro mañana. Fiebre y lanza,* Barcelona: Alfaguara, 2008, (2002) p. 112. TRM a partir de aquí.

17 Marta Pérez-Carbonell, *The Fictional World of Javier Marias. Language and Uncertainty*, Leiden: Brill, 2016, p. 15.

18 William James, *The Principles of Psychology. Volume 1*, H. Holt, 1890, p. 371.

del tiempo es lo que llamaba el «feeling of pastness[19]». Este sentimiento correspondería a la idea de que nuestras experiencias vienen afectadas por el pasado al mismo momento en el que pensamos en estas experiencias, por eso este «feeling of pastness» es «constant» y «*sui generis*». Para lo que nos interesa en este artículo, podemos relacionar el «feeling of pastness» de la experiencia vivida con la esencia de la producción lingüística que es: «par essence historique, événementielle […][20]».

Javier Marías, como novelista y como teórico, tiene su propio metalenguaje para pensar el recuerdo, en particular a través de la figura del fantasma y de personajes o lugares «haunted»:

> Hay un verbo inglés, *to haunt*, hay un verbo francés, *hanter*, muy emparentados y más bien intraducibles, que denominan lo que los fantasmas hacen con los lugares y las personas que frecuentan o acechan o revistan; […] Tal vez el vínculo se limitara a eso, a una especie de encantamiento o *haunting*, que si bien se mira no es otra cosa que la condenación del recuerdo, de que los hechos y las personas recurran y se aparezcan indefinidamente y no cesen del todo ni pasen del todo ni nos abandonen del todo nunca […][21].

El fantasma crea un «vínculo», obviamente, entre los vivos y los muertos, pero también más ampliamente entre lo presente y lo ausente[22]. Además, por esencia, el fantasma es al mismo tiempo una presencia y una ausencia y, sobre todo, una entidad que nos habla

---

19 Cita completa: «We shall see that we have a constant feeling *sui generis* of pastness, to which every one of our experiences in turn falls a prey. To think of a thing as past is to think it amongst the objects or in the direction of the objects which at the present moment appear affected by this quality». *Ibid.*, p. 105.

20 Jean-Claude Anscombre, Oswald Ducrot, «L'argumentation dans la langue», *Langages*, n° 42, 1976, p. 27.
[*por esencia histórica, un acontecimiento]. Las traducciones* son nuestras.

21 *MELB*, *op. cit.*, p. 83.

22 Para Javier Marías la dialéctica entre presente y ausente es extremadamente productiva y abarca parejas como realidad y ficción, palabra y silencio, narrador y autor, etc.

desde el pasado. El fantasma aparece como una expresión del recuerdo, cargado de pasado, pero también de discurso(s).

Como lo decíamos, para Marías, cada creación conlleva una ausencia y así el fantasma «encanta» o persigue cada obra. En una digresión, el narrador de MELB, reflexiona sobre su oficio de negro del escritor, con una situación de *mise en abyme* con el personaje de Ruibérriz: «Así, él [Ruibérriz] es lo que se llama un negro en el lenguaje literario —en otras lenguas un escritor fantasma—, y yo he oficiado por tanto de negro del negro, o fantasma del fantasma si pensamos en las otras lenguas, doble fantasma y doble negro, doble nadie[23]». El artista fantasma no es solamente el negro literario sino cada escritor, que se nutre de voces polifónicas[24], intertextuales.

La gran novela-ensayo de Marías, *Negra espalda del tiempo*, explora los límites del tiempo narrativo y de la memoria. En NEDT, la voz narrativa se confunde con la voz del autor y Marías muestra cómo el recuerdo convierte la realidad en una narración. Cita a Isak Denisen que así decía: «Solo si uno es capaz de imaginar lo que ha ocurrido, de repetirlo en la imaginación, verá las historias, y sólo si tiene la paciencia de llevarlas largo tiempo dentro de sí, y de contárselas y recontárselas una y otra vez, será capaz de contarlas bien[25]». La repetición que deforma no es necesariamente una pérdida sino una postura enunciativa que adopta el escritor o re-escritor. En NEDT, juega constantemente entre las enunciaciones: autor, narrador, ensayista, o incluso traductor.

«La traducción es una actividad de la memoria[26]»

Para Marías, la traducción es una forma de escritura, de creación y su parte de fantasmas se manifiesta a través de la pérdida de lo original: el autor, la lengua y el texto.

---

23 *MELB*, *op. cit.*, p. 109.

24 Según la definición del concepto de Mijaíl Bajtín que, en los *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE, 1986 (1929), define la polifonía como «la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles».

25 *NEDT*, *op. cit.,* p. 381.

26 Javier Marías, «Ausencia y memoria en la traducción poética», *op. cit.,* p. 379.

Como es muy común con el lenguaje teórico, la metáfora sirve de concepto metalingüístico para la descripción de una práctica. Así, para Javier Marías, la figura del fantasma remite a la naturaleza del acto creativo que se basa en lo ausente, lo pasado[27].

Hemos visto que el recuerdo es un concepto estrechamente relacionado con la teoría mariesca de la traducción, pero conlleva también toda una serie de implicaciones prácticas que Javier Marías destaca. Al considerar la traducción como una «actividad de la memoria» y no solamente un ejercicio de dominio lingüístico, la «subjetividad» del traductor está proyectada en primer plano.

La re-traducción fue un ejercicio en el que Javier Marías siempre tuvo mucho interés. Así, se dedicó durante años a una nueva traducción del *Tristram Shandy* (trad.1978), reivindicando en el prefacio a la traducción el rol del traductor como «escritor». Por lo demás, le interesó también traducir obras ya traducidas por escritores notables, como *Urn Burial o Hydriotaphia* (trad.1986) que ya había sido traducido parcialmente por Borges y Bioy Casares en 1944. De la misma manera, sus traducciones de Conrad o de Nabokov evidencian su curiosidad por toda forma particular de la creación «re», re-creada, re-enunciada. Traducir a Conrad plantea un sutil desafío ya que Conrad no escribía en su lengua materna, el polaco, sino en inglés, lengua que había aprendido cuando había empezado a viajar como marino a partir de los dieciséis años. La escritura en segunda lengua presenta un carácter, más o menos patente, de extrañeza lingüística, de idiolecto. En el caso de la traducción de Nabokov, se trata de una re-traducción de textos auto-traducidos por el mismo escritor.

Según Javier Marías, lo que permite la re-traducción es justamente el hecho de que la traducción sea una experiencia de la memoria. El texto traducido que se lee es un recuerdo del traductor y el

27 Cabe evocar la similitud de este uso del fantasma como metalenguaje con la obra y la filosofía de Jacques Derrida quien introdujo el neologismo «hantologie» en *Spectres de Marx*, Galilée, 1993. A principios de los 2000, la palabra «hantologie» fue recuperada y convertida en movimiento cultural que se manifiesta a través de obras que se construyen a partir de huellas del pasado, que dejan expresarse voces «espectrales».

recuerdo, por ser tan íntimo y subjetivo, es único. La memoria de un acontecimiento pasado es distinta para cada individuo, incluso cambia y evoluciona para un mismo individuo. En efecto, la lectura del pasado es subjetiva entre los individuos pero también denota la heterogeneidad intrínseca de una persona en el tiempo. Así, por ejemplo, es muy probable que un traductor, poniendo de lado la evolución de su práctica a nivel técnico, no traduciría un texto de la misma manera a los veinte años y a los cuarenta, y sin embargo el texto de origen no cambia[28]. Javier Marías pone de relieve esa riqueza de posibilidades en la traducción poética en particular: «Las versiones de un mismo poema —quizá fuera más adecuado decir: las creaciones suscitadas por el recuerdo de un mismo poema— podrán hacerse en número ilimitado[29]». Justo después cita a Borges en «Las versiones homéricas» y el término de «versión» («modo que tiene cada uno de referir a un mismo suceso» o «cada una de las formas que adopta la relación de un suceso, el texto de una obra o la interpretación de un tema» según la Real Academia Española) nos parece productivo en esa relación entre recuerdo y traducción. «¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel?, querrá saber tal vez mi lector. Repito que ninguna o que todas[30]», escribía Borges acerca de la infinidad de traducciones que se hicieron de *La Odisea.* Esta afirmación nos recuerda la visión interpretativa y perspectivista de Javier Marías.

Hemos mencionado el «caso Nabokov» que fue una gran fuente de inspiración pero también de experimentación para Javier Marías. En su nota del traductor que precede a sus traducciones de una selección de poemas de Nabokov[31], escribe: «¿Qué se puede hacer al traducir a Nabokov sino traducirlo como a él le gustaba traducir, es más, como él se traducía a sí mismo[32]?» Javier Marías subraya la dificultad de la auto-traducción, que ni siquiera tiene nada de

28 O por lo menos asumiremos este presupuesto, que no es obvio para nada, en este artículo.

29 Javier Marías, «Ausencia y memoria en la traducción poética», *op. cit.*, p. 380.

30 Jorge Luis Borges, «Las versiones homéricas», *La Prensa*, 8/05/1932.

31 Notamos que muchos poemas elegidos son ya reflexivos, meta-poéticos: «The poets», «The poem», «On translating 'Eugene Onegin'».

32 Javier Marías, *Faulkner y Nabokov: dos maestros*, *op. cit.*, p. 115.

transparente para el mismo escritor-traductor: «sus traducciones pueden ser muy fieles porque de vez en cuando comete una infidelidad[33]». Hablar de «infidelidad» acerca de las auto-traducciones de Nabokov puede parecer sorprendente: ¿puede un escritor ser infiel a sí mismo? «La traduction n'est pas une simple médiation : c'est un processus où se joue tout notre rapport avec l'Autre[34]» escribía Antoine Berman, y para Javier Marías, la auto-traducción sería finalmente una forma de «hetero» traducción, ya que ambas suponen una re-elaboración de un discurso otro, incluso cuando este otro remite a nuestra propia heterogeneidad.

A Marías le gustaba mucho la re-petición bajo todas sus formas: la re-escritura, la (re)traducción, el recuerdo. En su texto «*Lolita* recontada[35]», explora las fronteras borrosas entre todas esas formas de re-creación (o de creación, ya que para Javier Marías la creación es siempre re-creación). «*Lolita* recontada» es un texto imposible de categorizar, tanto a nivel genérico como narrativo, estilístico o enunciativo. ¿Será una traducción, una re-escritura, una re-seña de lectura? Se presenta bajo la forma de un resumen de la intriga de la novela de Nabokov, pero mezclando la voz del narrador-protagonista de *Lolita*, Humbert Humbert, y la del narrador-lector que re-cuenta la historia.

> Una noche Humbert y Lolita, mi pecado, tuvieron una fuerte discusión, él la agarró de la muñeca, le hizo daño, ella escapó de la casa, él salió en su busca, se reconciliaron, decidieron irse una temporada, otro largo viaje, pero ella trazaría esta vez el itinerario. Asentí con la cabeza. Mi Lolita[36].

---

33 *Ibid*.

34 Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique,* París: Gallimard, 1984, p. 287.
[*No es la traducción simple mediación: es un proceso en el que está en juego toda nuestra relación con el otro.]

35 Ver sobre este texto el capítulo sobre Nabokov en la monografía de Gareth Wood, *Javier Marías's Debt to Translation. Sterne, Brown, Nabokov,* Oxford: Oxford University Press, 2012, pp. 226-257.

36 Javier Marías, *Faulkner y Nabokov: dos maestros*, *op. cit*., p. 181.

Vemos cómo se confunden las voces de los dos narradores, invadiéndose mutuamente, a través de la confusión de las personas verbales en las conjugaciones o en el uso de los posesivos. Se entrelazan un sinfín de discursos referidos, con una confusión entre las distintas voces pero sin que sepamos realmente quién es el enunciador de cada discurso.

El título completo del texto es «La novela más melancólica. *Lolita* recontada». Nos parece que la «melancolía» evocada tiene un doble sentido: *Lolita* es una novela melancólica[37] que se recuerda melancólicamente. De la misma manera, el texto empieza con una frase que invita a una doble lectura: «Esta es la historia de una fidelidad». La fidelidad tóxica de Humbert Humbert hacia Lolita se dobla de una fidelidad de la re-escritura al espíritu del texto original. Así, el enunciador (traductor-narrador) plasma un recuerdo de lectura que se cristaliza en este conjunto extraño, abigarrado de citas emblemáticas, de inmersiones en la mente del narrador y de hechos objetivos y distanciados.

«*Lolita* recontada» juega con los códigos de la traducción, y esta *Lolita* re-contada es también una *Lolita* traducida. Javier Marías evidencia la subjetividad del lector, y la riqueza discursiva de esta subjetividad. Así, en la traducción, el recuerdo que el traductor tiene del texto lleva necesariamente a una creación subjetiva, a la expresión lingüística de un punto de vista: «un point de vue, au sens linguistique, ne passe pas nécessairement par la formulation d'une opinion ; il y a [point de vue] chaque fois que le choix ou l'ordre des termes d'une proposition dénote la subjectivité de l'énonciateur, même en l'absence de jugement ou de commentaire[38]». Así, el «traductor» de «*Lolita* recontada» no comenta o juzga la novela de Nabokov, pero

---

37 «[…] la novela más melancólica, elegante y lírica de cuantas he leído» escribe Javier Marías acerca de la novela de Nabokov, *ibid.*, p. 176.

38 Alain Rabatel, *La construction textuelle du point de vue,* París: Delachaux et Niestlé, 1998.
[*Un punto de vista, en el sentido lingüístico, no pasa necesariamente por la formulación de una opinión; hay un punto de vista cada vez que la elección o el orden de los términos de una proposición denotan la subjetividad del enunciador, incluso a falta de juicio o comentario.]

la recibe, la recuerda, y recordándola expresa un punto de vista personal e íntimo sobre ella.

Lo interesante con esta teoría que representa la traducción como un recuerdo es que es una teoría que se podría calificar de «sourcière[39]» pero que puede manifestarse bajo prácticas casi opuestas. Por un lado, el traductor que recuerda el texto leído y que lo traduce puede elegir no obedecer a una fidelidad estricta al texto original en sentido de rasgos lingüísticos (morfosintácticos, semánticos, métricos) para favorecer la expresión del recuerdo personal e íntimo, y así poner de relieve otra forma de «fidelidad». Por ejemplo, los versos «si yo amaneciera otra vez» y «desde que te vi morir[40]», traducidos por Marías, el primero de un poema de Faulkner («If there be grief, then let it be but rain») y el segundo de un poema de Nabokov («Evening on a vacant lot»), contrastan con el resto de las traducciones mariescas. En efecto, Marías solía traducir conservando de una manera casi extrema la lengua de origen (orden de las palabras, construcciones) y estos dos versos parecen muy lejos de los versos originales:

> Within my heart, if I should rouse again.
> En mi corazón, si yo amaneciera otra vez[41].
>
> You haven't / changed much since you died.
> No has cambiado / mucho desde que te vi morir[42].

39 El término «sourcier» (literalmente 'él que va a la fuente', el zahorí) se opone al de «cibliste» ('él que va hacia el blanco, el objetivo') y viene de la terminología de J.-R. Ladmiral que utiliza estos dos términos para hablar de dos posturas opuestas en la práctica de la traducción. Véase J.-R. Ladmiral, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction,* París: Les Belles Lettres, Coll. «Traductologiques», 2014.

40 Cabe señalar que estos dos versos fueron elegidos como títulos para los dos volúmenes o recopilaciones de traducciones que componen *Faulkner y Nabokov: dos maestros.*

41 Javier Marías, *Faulkner y Nabokov: dos maestros*, *op. cit*., p. 57.

42 *Ibid*., p. 137.

En la traducción del verso de Faulkner, Marías elige traducir el verbo inglés «rouse» por el verbo español «amanecer». «Rouse» se traduce más habitualmente por «despertar». La elección de «amanecer» se explica probablemente por la proximidad de «rouse» con el significante y el significado del verbo inglés muy común «rise». Así, quizá Marías quiso conservar ese efecto de ambigüedad semántica ya que «amanecer» es al mismo tiempo despertar y levantar. Y así justamente, eligió el verbo «amanecer» para dar cuenta de su recuerdo de lectura de una manera muy personal e interpretativa.

La traducción del verso de Nabokov es aún más libre puesto que aparece una enunciación, «yo», que no está en el poema original. La muerte del tú poético viene ahora percibida a través del yo poético de una manera mucho más explícita que en el texto de Nabokov. El punto de vista del traductor hace una aparición fugaz, casi invisible a nivel semántico pero central a nivel enunciativo.

Por lo contrario, y es lo más común en las elecciones de Marías, el recuerdo en la traducción puede manifestarse a través de rasgos de la lengua original conservados con una extrema literalidad. Acerca de su traducción del *Tristram Shandy*, Marías escribía: «[…] he procurado seguir el original con la mayor fidelidad *posible*, tratando de conservar hasta el límite de lo inteligible[43].» Podemos tomar como ejemplo muy emblemático las elecciones en cuanto a la traducción de los nombres propios. Marías explicaba que «Sterne, con enorme frecuencia, escribe incorrectamente los nombres propios: he conservado su errónea ortografía […]. Asimismo he respetado los nombres latinizados[44]».

En el texto «Mi libro favorito», Javier Marías insiste en cómo la práctica traductiva representa una lectura única de un texto: «[…] traduje *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (*La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, su título completo), y, por consiguiente, además de leerlo, también lo he escrito[45].» Finalmente, sea una

---

43 Javier Marías, *'Nota sobre el texto'* in Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, Barcelona: Alfaguara, 2017 (2006), p. XLIII.

44 *Ibid.*, p. XLIV.

45 «Mi libro favorito», in Javier Marías, *Literatura y fantasma*, Madrid: Alfaguara, 2001 (1993), p. 399.

re-escritura muy alejada o sea una reproducción muy literal, la traducción es siempre una re-enunciación que puede re-escribir como repetir, pero que expresa una subjetividad. Para Marías, esta subjetividad del traductor tiene que orientarse hacia el texto original, y presentar así el texto traducido como un recuerdo de lectura.

Discursos traducidos, recordados, representados

El acto de re-enunciación que define el discurso recordado, y en particular el discurso recordado en la obra y en el pensamiento de Javier Marías, parece corresponder a una modalidad del «discurso referido» o de representación de un discurso otro (RDA), según la teoría de Jacqueline Authier-Revuz que pretende sustituir a la tripartición del discurso referido tradicional (directo, indirecto e indirecto libre[46]) y dar cuenta de una manera mucho más amplia y precisa de lo que llama la esencial «heterogeneidad de los discursos[47]». Así, el recuerdo estructurado como discurso (y como relato) sería una expresión de la RDA con sus propias características, en particular con la cuestión de la heterogeneidad intra-personal del discurso recordado.

Podemos recordar que el concepto de «representación» del discurso que hemos tomado prestado a las teorías de Jacqueline Authier-Revuz también pertenece al metalenguaje mariesco acerca de la traducción. En otro artículo de *Literatura y Fanstasma*, «La traducción como fingimiento y representación», Marías recurre a la metáfora de la representación (teatral esencialmente pero no exclusivamente) para explicar el proceso traductivo:

> […] una obra traducida no es ya exactamente, no puede ser exactamente la obra del autor que la escribió: la propia y brutal modificación que supone el cambio de lengua invalida esta posibilidad […]. Es sin duda otra cosa; y sin embargo podríamos decir que desde tiempo inmemorial se simula, *se hace como* que sigue siendo la misma. Es por esta razón por la que, a mi modo de ver,

46 Para la justificación de la noción de discurso «representado» véase Authier-Revuz, *op. cit.*, p. 70.

47 *Ibid.*, p. 18.

> se podría comparar la actividad de la memoria con cualquiera de los modos habituales de representación[48].

En este artículo, lo que nos interesa es la dimensión temporal, pasada, del discurso representado. Tal y como el recuerdo es la huella de una experiencia, la RDA es la huella de una enunciación. En el recuerdo, el discurso es re-cordado, re-enunciado y re-presentado:

> Ainsi, une séquence de langue peut être *répétée*, identique à elle-même, l'événement — où se produit le sens — de son énonciation échappe, lui, radicalement, dans la singularité de sa concrétisation, à la reproduction de l'identique ; dès que le *dire* est en jeu, le même du «re» se déplace vers de l'autre[49]…

Así, recuerdo y RDA comparten esta experiencia transformadora del tiempo que no les deja nunca realmente distintos al original pero nunca realmente idénticos tampoco.

Según Javier Marías, la traducción sufre también esta experiencia temporal y por eso «el traductor no posee del texto original más que su recuerdo[50]». Si seguimos con lo que ya hemos explicado en este artículo, la convergencia del acto de traducción y del acto de rememoración nos permite proponer la hipótesis de que, para Javier Marías, la traducción sea también una modalidad del discurso representado:

> Comme le discours rapporté, la traduction est conditionnée par l'intrication de l'énonciatif, du sémantique et du sémiologique.

---

48 Javier Marías, «La traducción como fingimiento y representación», *Literatura y fantasma*, *op. cit.*, p. 385.

49 Authier-Revuz, *op. cit.*, p. 149. Las cursivas están en el texto original. [*Así, una secuencia de lengua puede ser *repetida*, idéntica a sí misma, pero el acontecimiento —en el que se produce el sentido— de su enunciación escapa, radicalmente, en la singularidad de su concretización, a la reproducción de lo idéntico; tan pronto como el *decir* esté en juego, lo mismo del «re» se desplaza hacia el otro…]

50 Javier Marías, «Ausencia y memoria en la traducción poética», *op. cit.*, p. 379.

> C'est dire que la traduction, comme le discours rapporté, est le lieu d'une réappropriation, travail dont la mesure est donnée à l'intérieur du système traditionnel par le déplacement, tant pragmatique et référentiel que sémiologique, qu'on constate inévitablement entre le texte *a quo* et le texte *ad quem*[51].

La cuestión de la relación entre traducción y RDA ha sido estudiada por teóricos como Barbara Folkart, pero esta perspectiva queda poco trabajada en las teorías de la traducción. Sin embargo, cabe notar la pertinencia de este acercamiento teórico, en particular para pensar la oposición problemática entre repetición y enunciación o la cuestión de la expresión de la subjetividad en la traducción o en el discurso representado.

Ya que en este artículo nos interesamos en Javier Marías como teórico, parece legítimo poner en perspectiva la teoría mariesca de la traducción como recuerdo y las teorías lingüísticas de la traducción como discurso representado. Es a través de la noción de «recuerdo» como Javier Marías teoriza la traducción como una forma de re-enunciación, en la cual finalmente el tiempo revela sobre todo la heterogeneidad vivida o intrínseca del traductor.

> La traducción es una actividad de la memoria, y si hubiera que encuadrarla dentro del espectro de la literatura de creación, habría que decir que es uno de los actos o procesos creativos que origina el recuerdo, en el mismo sentido que, por ejemplo, *En busca del tiempo perdido* tiene el origen de su formación en el recuerdo encarnado en el aroma de la famosísima magdalena de Proust. […] evidentemente el recuerdo, en una traducción, es más claro, más fiel, más nítido, está más fijado; pero en contra de lo que tal vez

---

51 Barbara Folkart, *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Quebec: Ediciones Balzac (Coll. L'Univers des discours), 1991, p. 78.
[*Como el discurso referido, la traducción viene condicionada por la intrincación de lo enunciativo, lo semántico y lo semiológico. Es decir, la traducción, como el discurso referido, es el lugar de una re-apropiación, trabajo cuya medida se da al interior del sistema tradicional por el desplazamiento, tanto pragmático como referencial y semiológico, que notamos inevitablemente entre el texto *a quo* y el texto *ad quem*.]

> se tendería a pensar por la presencia física del texto original, no puede ser revivido como algo presente, porque el recuerdo no es exactamente ese texto original, sino lo que de él queda en la memoria del traductor. Lo que sí resulta posible, como es natural, es que dicho recuerdo se vaya modificando y alterando infinidad de veces, al igual que acontece con cualquier otro recuerdo, sea de la índole que sea[52].

Al hablar de la experiencia del recuerdo, la analogía con la experiencia del narrador proustiano es inevitable[53]. Son infinitos los análisis o las hipótesis que podríamos dar respecto a la influencia de Proust sobre Javier Marías, por eso nos vamos a centrar en algunos puntos o pistas de reflexiones a partir de esa recuperación del recuerdo proustiano en la teoría de la traducción mariesca.

Primero, Javier Marías subraya el espacio entre el traductor-lector o experimentador y el traductor-actor. Esta distancia, en la que se «altera» el recuerdo, remite al desfase entre Marcel-personaje y Marcel-narrador en la obra de Proust. Así, más allá de la relación entre traducción y RDA, vemos también una estrecha relación entre traducción y narración. Al igual que el recuerdo, la traducción está estructurada como un relato. Como bien lo muestra Javier Marías, la subjetividad siempre es una forma de ficción[54].

En segundo lugar, este análisis de la magdalena, que cristaliza el re-encuentro entre Marcel (P) et Marcel (N), nos lleva a reflexionar sobre la hetero-traducción pero también sobre la auto-traducción. Como lo subrayábamos, Javier Marías muestra cómo estos dos ejercicios, que pueden parecer muy distintos, son finalmente más

---

52 Javier Marías, «Ausencia y memoria en la traducción poética», *op. cit.*, p. 381.

53 Véase además sobre el lugar de la obra y del pensamiento de Marcel Proust en la obra de Javier Marías, Santiago Bertrán, «La visión responsable de Javier Marías: una narrativa entre el pensamiento literario de Julián Marías y la literatura como reconocimiento de Marcel Proust», *Artes del ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, 2019, 3, pp. 215-244.

54 Con su análisis del «punto de vista», Alain Rabatel muestra la pertinencia de las herramientas teóricas heredadas de la narratología en el campo más amplio del estudio de la subjetividad en el discurso, Alain Rabatel, *op. cit.*

parecidos, por lo menos respecto a la relación con el texto original. Se traduce al otro como se traduce a sí mismo, a través de las voces del pasado y la experiencia proustiana bien evidencia cómo el yo puede ser un otro.

Se supone que la traducción es como un «recuerdo [que] se vaya modificando y alterando infinidad de veces, al igual que acontece con cualquier otro recuerdo». El texto, que «queda en la memoria del traductor» pero también que existe a través de la memoria de cada lector, es esencialmente polifónico. Esta polifonía es, como ya lo sabemos, una polifonía latente y heredada, intertextual y contextual pero, como Javier Marías lo destaca, también es una polifonía en potencia. Las traducciones por venir proyectan cada texto hacia una polifonía de dos dimensiones, diatópica y diacrónica, ya que el texto se traduce y se traducirá en lenguas de otro lado y en lenguas de otro tiempo.

Manifestación mental y temporal de la ausencia, el recuerdo mariesco es a la vez un tema narrativo, un recurso narrativo y un concepto teórico. Como lo hemos visto, es un concepto clave en la teoría de la traducción mariesca que permite en particular reflexionar sobre la subjetividad del traductor y sobre la complejidad de la expresión de su punto de vista en el ejercicio de la traducción. Considerar la traducción como una rememoración es también luchar contra la ilusión de la traducción como transparencia, reivindicar su esencial opacidad y valorizar la expresión de una segunda subjetividad en la traducción. Así, esta teoría de la traducción basada en el re-cuerdo parece además abrir puentes con los trabajos recientes sobre las formas de la re-presentación del discurso otro: el discurso traducido es un discurso recordado, y de hecho es una modalidad de la RDA.

Uno de los nudos que conecta las partes heterogéneas de la obra de Javier Marías y la fragmentación de su «pensamiento literario» siempre fue la enunciación, como acto, como instancia y como espacio de experimentación. Autor, traductor, narrador, ensayista, periodista, lector, Javier Marías nunca dejó de jugar con las voces que le rodeaban y le definían. Quizá sea la razón por la cual su voz, que nos llega del pasado, parece seguir tan vívida y tenemos así la certeza de que aún tiene y tendrá cosas que decirnos.

Bibliografía citada

Anscombre, Jean-Claude, Ducrot, Oswald, «L'argumentation dans la langue», *Langages*, n° 2, 1976.

Authier-Revuz, Jacqueline, *La Représentation du Discours Autre : principe pour une description*, Berlín/Boston: De Gruyter, 2020.

Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: fce, 1986 (1ª edición 1929).

Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique,* París: Gallimard, 1984.

Bertrán, Santiago, «La visión responsable de Javier Marías: una narrativa entre el pensamiento literario de Julián Marías y la literatura como reconocimiento de Marcel Proust», *Artes del ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, 2019, n° 3, pp. 215-244.

—, «Perspectivismo y realidad radical en la literatura de Javier Marías, y el caso de la novela *Corazón tan blanco*», *Hispanic Research Journal*, n° 21, 2020.

Borges, Jorge Luis, «Las versiones homéricas», *La Prensa*, 8/05/1932.

Candeloro, Antonio, *Javier Marías y el enigma del tiempo*, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2016.

Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, París: Galilée, 1993.

*Diccionario de la Real Academia Española (*drae*),* 2022.

Folkart, Barbara, *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté,* Quebec: Ediciones Balzac (Coll. L'Univers des discours), 1991.

James, William, *The Principles of Psychology. Volume 1*, H. Holt, 1890.

Lacan, Jacques, *Le séminaire, livre* xviii *: D'un discours qui ne serait pas du semblant*, París: Le Seuil, 2007.

Ladmiral, Jean-René, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction,* París: Les Belles Lettres, coll. «Traductologiques», 2014.

Marías, Javier, *Literatura y fantasma*, Madrid: Alfaguara, 2001 (1993).

—, *Mañana en la batalla piensa en mí,* Barcelona: Alfaguara, 2006 (1994).

—, *Faulkner y Nabokov: dos maestros*, Barcelona: Alfaguara, 2009 (1997/1999).

—, *Negra espalda del tiempo*, Suma de Letras, 2000 (1998).

—, *Tu rostro mañana. Fiebre y lanza,* Barcelona: Alfaguara, 2008, (2002).

—, *Berta Isla,* Barcelona: Alfaguara, 2017.

Marías, Julián, *Antropología metafísica,* Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1970.

Pérez-Carbonell, Marta, *The Fictional World of Javier Marias. Language and Uncertainty*, Leiden: Brill, 2016.

Rabatel, Alain, *La construction textuelle du point de vue,* París: Delachaux et Niestlé, 1998.

Sterne, Laurence, *Tristram Shandy*, Barcelona: Alfaguara, 2017 (2006).

Wood, Gareth, *Javier Marías's Debt to Translation: Sterne, Browne, Nabokov,* Oxford: Oxford University Press, 2012.

Coda

«Cuánto mejor no se hubiera entrado en la piel
de esa señorita morenita con aspecto de enfermera,
que viajaba concentrada en la última novela de Javier Marías»
Leopoldo Alas, *El extraño caso de Gaspar Ganijosa*[1]

Javier Marías (Madrid 1951-Madrid 2022) fue un escritor español muy famoso, y reconocido, pero, como lo aduce irónicamente la cita *supra* —con una ironía quizás tan leve que puede pasar, de buenas a primeras, desapercibida—, más por el público y la crítica, y eso muy temprano, que por la academia. Y en cuanto a academia, me refiero a los dos sentidos del término, o sea con mayúscula (la Real Española, que lo eligió tarde, en 2006[2]) y sin mayúscula, si hablamos en este caso del mundo académico que tarde también puso a Marías en los programas de filología hispánica y/o en los temas de congresos de literatura española contemporánea. Un servidor se acuerda asimismo de que, en la Francia de mediados de los noventa, no pudo dedicar su memoria de doctorado a la obra de Marías puesto que su director

1 Barcelona, Seix Barral, 2001, p. 91.

2 Aunque es verdad que Javier Marías dijo que no aceptaría tener escaño en la RAE mientras su padre, el gran filósofo Julián Marías (1914-2005), estuviera vivo. Y cumplió con su palabra.

de tesis poco valoraba la obra, entonces ya rica, sin embargo, de unas ocho novelas, de varios cuentos, artículos (cf. sus célebres y añoradas columnas en *El País*) o ensayos, sin contar con unos galardones importantes, alegando él que «no duraría»…

El error es humano, y de hecho Marías sí que «duró» y su peso de polígrafo[3] en el mundo de la literatura española, y más de la literatura en lengua española, y aún más en el mundo de la literatura a secas, es ahora inmenso, pero esta anécdota vale por varias que corren a propósito del autor y tergiversan a la vez a su persona y su obra, edificando una especie de muro de estereotipos que encierran al autor y su escritura: poco amable en la vida, anglosajón[4] en el estilo y los temas —*i.e.*, bien poco español, ese es el problema en su país, según lo que se puede entender solapadamente aquí—. Ahora bien, permítaseme otra anécdota personal, pero es verdad que vivo con y disfruto de la obra de Marías desde mis veintitantos años: cuando lo escuché a él por primera vez, siendo yo un joven estudiante en filología hispánica, esta vez a principios de los noventa en la Universidad de la Sorbonne-Nouvelle de París, y mientras el escritor madrileño había acudido a París para un encuentro con alumnos franceses de secundaria de la región parisina[5], le había preguntado al escritor sobre la vertiente «inglesa» de su obra, cayendo, a los veinte años pues, en el más vulgar, ya, de los clichés sobre su novelística. Como se puede imaginar, me contestó, conteniéndose seguramente, que no era

3 Cinco volúmenes de cuentos, siete ensayos, más de veinte recopilaciones de artículos, y dieciséis novelas imprescindibles. Añado unos veinticinco galardones recibidos en el mundo entero, por lo que se refiere a premios, y a pesar de la reluctancia bien conocida de Marías a recibirlos.

4 Lo que sí se puede explicar por haber pasado la niñez y parte de la juventud en Estados Unidos, donde residía entonces con sus padres ya que Julián Marías había sido represaliado por el régimen franquista, por ser republicano y, en un primer tiempo, no se había visto autorizado a dar clases en España, obligado a impartir clases en varias universidades estadounidenses antes de volver a España en 1964. Se puede alegar también como «explicación» que Javier Marías cursó estudios de filología inglesa en la Complutense y dio clases en *colleges* de Oxford (Inglaterra) o Wellesley (EE. UU).

5 Me había colado en este encuentro no recuerdo bien en qué circunstancias, pero yo era ya un gran *fan*.

el lugar para este tipo de preguntas escuchadas mil veces dado que, por lo visto, yo no era uno de esos alumnos de secundaria que solo podían, a su parecer, tomar la palabra…

Bien pudiera yo sentirme avergonzado por la bofetada virtual recibida y dejar en el acto de idolatrar a Marías, pero acepté dicha bofetada ya que sentía que él tenía razón, y conforme irían pasando los años, siempre recordaría esta lección: un artista, o cualquier ser humano, tiene todo el derecho a enfadarse —y eso que, como lo dije ya, se contuvo el maestro— si le preguntan siempre lo mismo, y lo más trillado, incluso lo más discutible, sin que se le pueda tachar por lo tanto de poco amable[6]. Además, lo anglosajón de su obra, tanto temática como estilísticamente —sin que yo quiera cometer tampoco la tontería de negarlo— no resiste un análisis detallado, si hay tantos españoles como británicos en sus novelas, si Madrid es un lugar clave de muchas de ellas, si sus artículos versan mucho más sobre su país que sobre cualquier otra área supuestamente inglesa y, desde un punto de vista literario, si su escritura también tiene algo de Proust, es decir algo muy francés —y a Marías se le quiere y se vende mucho en el país en el que vivo y enseño—, pero tal vez incurra esta vez en otro tópico…

El caso es que la escritura de Javier Marías es universal. Si fue un gran traductor[7], a él también se le tradujo mucho, a unos cuarenta idiomas; de hecho, se publican sus libros, sobre todo, pero no

---

6 Hay que decir que todas las polémicas alrededor de Marías se pueden desmontar fácilmente si se piensa en la libertad del creador de controlar él mismo lo que se hace con lo que escribe. Por ejemplo, decidió dejar de escribir para el grupo de prensa y comunicación multimedia español conocido ahora como Vocento, en 2002, porque, según afirmó Marías, censuraron uno de sus artículos para el suplemento *El Semanal* de *El País*. Cf. también el *affaire* con la adaptación de una de sus novelas para el cine, *infra* nota n° 9.

7 Siempre se cita una de sus primerísimas, la novela muy difícil de traducir *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, en 1979, por la que se ganó el Premio nacional de Traducción, pero tradujo también una docena de libros de literatura de lengua inglesa procedentes del mundo entero. Entre los autores traducidos por Marías, se pueden citar, por ejemplo, a Thomas Hardy, Robert Louis Stevenson, Joseph Conrad, Karen Blixen, William Faulkner o Vladimir Nabokov.

exclusivamente, su narrativa, en unos cincuenta países[8], convirtiéndolo en uno de los escritores españoles más leídos en español, con Cervantes. Y es que su escritura puede calificarse, como bien se deduce de los datos que preceden, de universal puesto que habla de lo que nos toca, nos mueve, nos conmueve, en nuestras vidas, o sea: el amor, carnal y/o sentimental durante todos nuestros «enamoramientos», la muerte y, a veces, el lenguaje, la literatura, el cine (sobre el que escribió muchas páginas en sus crónicas, por ejemplo aquellas de *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine*)[9], la música, la pintura, *i.e.* las artes en general, que nos permiten, durante unos minutos o unas horas, pero no la vida entera, desafortunadamente, escapar de la verdad, como dijera Nietzsche[10]. Y también, más recientemente, pasando los años, pasando el tiempo[11], la política, o por lo menos la(s) ideología(s) dado que, parar acabar con otro cliché, la obra de Marías no es apolítica para nada. Él maneja la complejidad de sus propias opiniones y aquella de los sobresaltos de su propio país, especialmente en el siglo XX y ahora mismo, sin caer en la tosquería de

---

8 Y también editor, con la creación de la Editorial Reino de Redonda, reino imaginario, basado únicamente en el amor de la literatura, lo que explica que este republicano firme que era Marías haya aceptado ser rey de este reino de ficción bajo el nombre de King Xavier I.

9 Podemos pensar asimismo en la polémica anunciada *supra* a propósito de la adaptación fílmica de su novela *Todas las almas* por Gracia Querejeta, bajo el título de *El último viaje de Robert Rylands* en 1996, adaptación que, según él, traicionaba su libro. Pidió que se borrara toda mención de su nombre y de su novela en los créditos de la película y ganó su pleito, que duró años. Mencionemos que Marías era el sobrino de un director de culto del cine *bis* español, Jesús «Jess» Franco y primo hermano de otro, muerto joven, Ricardo Franco (*Pascual Duarte*, según Camilo José Cela, 1976).

10 «Tenemos el arte para no morir de la verdad» en *La voluntad de poder*.

11 Otro gran asunto de Marías, otro gran asunto nuestro ya que Marías es nuestro «hermano humano», una expresión que tomo prestada del poeta francés del medioevo François Villon con sus «frères humains» (en la «Balada de los ahorcados», hacia 1462). Como nosotros, Marías vive pensando en el tiempo que pasa, bajo el mando del «monarca» homónimo y de la memoria que, acaso, lo pueda retener… mas efímeramente.

un pensamiento «políticamente correcto» que pastelearía y daría a los lectores lo que ellos quieren escuchar.

Para acabar esta breve coda, quisiera dar el toque de gracia al primer cliché que evoqué *supra*, es decir la poca amabilidad de Javier Marías. Cuando lo vi por segunda vez, hace algunos años, en París, durante uno de estos coloquios donde abundan los escritores e intelectuales de alta categoría (también aquella noche estaba el filósofo italiano Giorgio Agamben), le pedí que me firmara su último libro, firma que él me dio de buena gana aparente —por supuesto no reconoció al joven atrevido de unos decenios antes—; y también le escribí un poco más tarde a su editorial española, para que me contestara unas preguntas sobre un cuento suyo, *Mala índole*, al que estaba dedicando yo, en aquel entonces, un artículo para un volumen colectivo sobre la hibridación entre lo que se lee y lo que se mira o escucha[12]. Inesperadamente, por lo menos según la *vox populi*, me contestó el escritor, rápida y detalladamente, y a mano, con una gracia que emanaba toda su carta. Mis preguntas debían ser más acertadas que antes, tal vez… y sigo pensando, pues, que dicho escritor odiaba sobre todo la idiotez y la pretensión, sin que faltara al binomio lo que yo llamaría los «pensamientos prestados».

Javier Marías, cuya pérdida por una neumonía causada por la Covid —que hizo que él se viera obligado tan temprano a emprender su propia «travesía del horizonte»— es inmensa, fue más que nada una especie de «archiescritor», que escribía sin cesar, dentro de géneros distintos, agregando la cantidad, innegable, a la calidad, lo que es mucho más arduo: un escritor con mayúscula que gustaba de jugar con la literatura[13], pero con seriedad, si se puede decir, y valga la

---

12 También la crítica pudo hablar de hibridismo genérico para calificar varios libros de Marías.

13 Entre el personaje del «negro literario» o escritor fantasma de *Mañana en la batalla piensa en mí* y el título que sacó de Shakespeare (*Ricardo III*) para dicha novela, así como para la titulada *Corazón tan blanco* (de *Macbeth*) o para *Negra espalda del tiempo* (de *La tempestad*). Se puede también mencionar a los personajes que vuelven de una novela a otra… ¡o solo sus apellidos!, o la inclusión de personajes reales dentro de sus ficciones, como por ejemplo la Reina Isabel IIª de Inglaterra o el profesor Francisco Rico, filólogo y académico, o por lo menos su «doble» de papel, no lo dudemos.

aparente contradicción. Lo que quiero dejar claro es que con su arte de birlibirloque en el que mezclaba lo personal con lo erudito, lo baladí con lo sutil, lo intratextual (le encantaba hacer guiños a su propia obra) con lo intertextual (cuántos homenajes más o menos disfrazados a autores queridos sembraba en su novelística), entre, pues, pastiche de novelas policíacas o de espías, históricas o sentimentales, nos fue enredando paulatinamente en unos grandes relatos que, detrás de la seudovirtuosidad de una construcción en espiral, llena de esos guiños literarios que menté hace unas pocas líneas, escondían cierta visión de la vida del ser humano. Una visión que podía, que puede hacer suya todo lector o toda lectora, tanto la enfermera de la cita que abre esta coda, sin ninguna ironía esta vez, como el académico que firma estas páginas (pastichando, eso sí, con mucho respeto, el ritmo de la propia fraseografía de Marías, como sus aficionados lo habrán notado, acaso).

Espero que los lectores y lectoras de este volumen-tributo hayan disfrutado de los estudios reunidos aquí, firmados por los mejores especialistas de Javier Marías, en una tentativa de renovar, dentro de lo posible, el área de los estudios sobre el autor, y de cubrir así el conjunto, o poco menos, de lo que se puede decir, cada cual a su manera, sobre Marías y dar ganas de (re)leer su obra, luchando así contra la negra espalda del tiempo que opacó para nunca jamás su vida. Por lo menos quedan sus libros…

Emmanuel Le Vagueresse
Université de Reims Champagne-Ardenne

AUTORES

Murielle Borel

Murielle Borel es profesora titular en Aix-Marseille Université y miembro del laboratorio de investigación CAER. Autora de una tesis dedicada al personaje en los cuentos de Javier Marías, sigue explorando la producción narrativa española, principalmente a partir de las interacciones entre realidad y ficción, texto e imagen, producción y recepción, instalando al lector y los efectos del texto en el centro de su reflexión. Gran parte de su investigación se dedica a la obra de Javier Marías.

Antonio Candeloro

Licenciado en Lenguas y Literaturas Extranjeras por la Universidad «La Sapienza» de Roma; Doctor en Literaturas Extranjeras Modernas por la Universidad de Pisa. Antonio Candeloro publica en el 2012 el ensayo *Como la nieve resbaladiza: Javier Marías narratore del tempo* (Roma, Aracne), sobre el enigma temporal en la obra del escritor español. En el 2016 amplía el texto y publica en español *Javier Marías y el enigma del tiempo* (Murcia, EDITUM).

En 2011 publica sendas traducciones de novelas picarescas al italiano*: El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña* (1644) de Antonio Enríquez Gómez y *Las harpías en Madrid* (1631) de Alonso de Castillo Solórzano.

En el 2021 aparece la traducción al italiano de la recopilación de microrrelatos de Manuel Moyano *Teatro di cenere* (Roma, Del Vecchio). En el mismo año aparece también *Lecturas inquietas*, recopilación de ensayos sobre el acto de la lectura publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y la Universidad de Alicante. Actualmente es Profesor Titular de Literatura Española en la UCAM (Universidad Católica de Murcia), donde imparte cursos sobre Didáctica de la Lengua y de la Literatura Española.

Corinne Cristini

Corinne Cristini es profesora titular en la Universidad de la Sorbona (Facultad de Letras) y miembro del laboratorio del CRIMIC (EA 2561). Desde 2015, es redactora jefa de la revista digital *Iberic@l* (revista sobre los mundos ibéricos e iberoamericanos contemporáneos). Es autora del libro titulado *Littérature espagnole et photographie naissante : sous le signe d'une rencontre* publicado en 2019 (Paris, Éditions Hispaniques).

Se interesa en la literatura española contemporánea (del siglo XIX al XXI) en particular en sus relaciones con la imagen fija, cuestionando también las representaciones del cuerpo en el texto. Cabe mencionar entre otros los artículos sobre Juan Marsé, Javier Cercas y Ana María Matute. Otra vertiente de su trabajo radica en los estudios sobre fotografía, en una perspectiva histórica y estética. Publicó varios artículos sobre *Las Pinturas Negras* de Goya fotografiadas por Jean Laurent, sobre la artista mexicana Frida Kahlo bajo el ojo de los fotógrafos, y sobre el corpus textual e iconográfico de «La Guerra de África». Últimamente está investigando sobre los procesos creativos y las prácticas museísticas.

Isabel Cuñado

Isabel Cuñado (Ph.D. Cornell University) es Catedrática de Español en la Universidad de Bucknell (EE.UU.), donde se especializa en literatura, cine y culturas de la España contemporánea. Su investigación se centra en la memoria histórica de la guerra civil española y el franquismo, el ecofeminismo y los estudios de género. Es autora del monográfico *El espectro de la herencia: la narrativa de Javier Marías* (Rodopi 2004), así como de numerosos artículos publicados en *Revista de Estudios Hispánicos*, *Letras Femeninas, Symposium*, *Ínsula*, *Foro Hispánico* y *Romance Notes*, entre otras revistas académicas. Actualmente es co-editora de la serie *Campos Ibéricos* de Bucknell University Press.

Alexis Grohmann

Catedrático de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Edimburgo; Catedrático Cervantes del Instituto Cervantes y la Universidad de Edimburgo; Director de la Cátedra Arturo Pérez-Reverte de la Universidad de Murcia; Académico Correspondiente Extranjero de la Real Academia Española; columnista de *The Objective*.

Profesor visitante y colaborador de más de una cincuentena de instituciones europeas en Suiza, Francia, Holanda, Bélgica, Italia o el Reino Unido. Colaborador por invitación del Ministerio de Cultura de Austria, el Hay Festival, el Instituto Cervantes (Madrid) o la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y la Fundación Santillana.

Autor y editor de más de ciento cincuenta estudios sobre literatura española y europea, entre otros, los siguientes libros: *Coming into one's Own: The Novelistic Development of Javier Marías*; *Literatura y errabundia*; *Digressions in European Literature*; *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*; *El columnismo de escritores españoles (1975-2005);* Javier Marías, *Lección pasada de moda*; *Javier Marías: 50 años de literatura (1971-2021). Nuevas visiones*. Editor de *The Literary Encyclopedia*. Miembro del jurado del Premio Formentor (2020).

Emmanuel Le Vagueresse

Emmanuel Le Vagueresse es catedrático de literatura y cine de la España contemporánea en la Universidad de Reims Champagne-Ardenne (URCA) y enseña también en el campus de Reims del Institut d'Études Politiques de París (Sciences Po). Escribió o codirigió unos veinte libros (entre los cuales podemos citar *Juan Goytisolo, écriture et marginalité*, *José Hierro, entre cendre et flamme*, *Littérature et cinéma. Allers-retours*. *Culture hispanique contemporaine* o *Communautés & minorités dans les séries TV*) y un centenar de artículos sobre sus especialidades, entre los cuales varios sobre Javier Marías. Es también traductor de poesía española (José Hierro, Juan Antonio González Iglesias, y una antología bilingüe español-francés de los poetas de la «Generación del 27» codirigida con Juan Carlos Baeza Soto).

Catherine Orsini-Saillet

Catherine Orsini-Saillet es catedrática de literatura española contemporánea en la Universidad de Grenoble Alpes, miembro del laboratorio ILCEA4 y vice-presidenta de la Asociación Hispanística XX. Es especialista de la novela española de los siglos XX y XXI y se interesa por las relaciones entre narrativa y memoria (especialmente la memoria de la guerra civil y del franquismo), narrativa e imagen o las expresiones del trauma. En 2023, ha co-organizado un coloquio sobre «Mémoire et indicible : la question du trauma individuel dans les arts contemporains» (UGA) y ha co-dirigido los n° 52 y 54 de la revista ILCEA sobre el mismo tema. Ha dedicado muchos de sus últimos artículos a dos autores: Rafael Chirbes y Miguel Ángel Hernández.

Christine Pérès

Christine Pérès es catedrática de literatura española contemporánea en la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès. Especialista de la novela española contemporánea de los siglos XX y XXI, es autora de dos libros dedicados a la obra del escritor Antonio Muñoz Molina: *Le nouveau roman espagnol et la quête d'identité, Antonio Muñoz Molina* (2001) y *Les jeux de la création et de la réception dans le roman mosaïque. Lecture de* Sefarad *d'Antonio Muñoz Molina* (2011). Ha preparado la edición de varios libros sobre la novela española contemporánea (*Raconter le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui* en 2003 y *Au commencement du récit* en 2005) y sobre la Literatura Infantil y Juvenil hispánica: *La littérature pour enfants dans les textes hispaniques. Infantina* (2004), *Savoirs, pouvoirs et apprentissages dans la littérature de jeunesse en langue espagnole* (2007), *Grands auteurs pour petits lecteurs, Adapter, traduire et illustrer les grands auteurs* (2011) y *Grands auteurs pour petits lecteurs 2, La littérature de jeunesse des grands romanciers* (2017). También es autora de artículos sobre obras de Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, Julio Llamazares, Manuel Rivas, Felipe Hernández, Almudena Grandes, Ana María Matute, Carmen Martín Gaite, Ricardo Menéndez Salmón, Rosa Montero, Juan Marsé, Javier Cercas, Nicolas Melini, Maite Carranza, Antoniorrobles.

Valentine Piéplu

Valentine Piéplu es doctoranda en Traductología en la Universidad París 3 Sorbonne Nouvelle y ater en la Universidad de Lille. Es miembro del laboratorio clesthia y del laboratorio junior «Silencio». Su tesis se titula «Representaciones, discursos y teorías del traductor en la obra de Javier Marías», bajo la dirección del Profesor Éric Beaumatin. Se interesa especialmente en la figura del escritor-traductor, del escritor multilingüe y en la autotraducción. Está particularmente implicada en las cuestiones de traducción, invisibilidad y olvido, y ha codirigido la primera traducción al francés (en colaboración) de la novela de María Josefa Canellada, *Penal de Ocaña*, cuya publicación está prevista para finales de 2023. También ha coorganizado la primera edición de las «Rencontres Jeunes Traductologues» en mayo de 2023, en colaboración con la Université Paris Cité.

Elide Pittarello

Elide Pittarello es profesora emérita de Literatura española en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Sus principales áreas de investigación atañen a la novela, la poesía, la autobiografía y el ensayo de los siglos xx y xxi. Con un enfoque interdisciplinar, en sus trabajos más recientes ha privilegiado el tema de la memoria histórica, además de las relaciones entre textos literarios y artes visuales —fotografía, pintura, collage— en ámbito español e hispanoamericano. Entre sus publicaciones en volumen destaca la edición de las novelas de Ignacio Aldecoa, *Parte de una historia* (Madrid, Castalia 2005) y de Javier Marías, *Corazón tan blanco* (Barcelona, Crítica 2006), además de la tragedia de Federico García Lorca, *Nozze di sangue,* con texto bilingüe (Venezia, Marsilio 2013). Tras la recopilación de artículos sobre *Poesía e imagen* (Murcia, Edit. Um 2018), ha editado cuatro libros de Guillermo Carnero, *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)* (Madrid, Cátedra 2020). Desde 2016 es académica correspondiente extranjera de la Real Academia Española.

Javier Sánchez Zapatero

Javier Sánchez Zapatero es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Salamanca, institución en la que co-dirige el Congreso de Novela y Cine Negro y coordina el grupo de investigación «Los internacionales y la Guerra Civil española: literatura, compromiso y memoria». Es autor de los libros *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración* (2010), *Max Aub y la escritura de la memoria* (2014), *Max Aub: epistolario español* (2016), *Continuará… Sagas literarias en el género negro y policiaco español* (2017, en colaboración con Àlex Martín Escribà) y *Arde Madrid. Narrativa y Guerra Civil* (2020). Asimismo, ha sido editor de numerosos volúmenes colectivos, como la antología de cuentos *Los restos del naufragio. Relatos del exilio republicano español* (2016, en colaboración con Fernando Larraz) o las compilaciones *La trinchera universal. Los voluntarios internacionales y la literatura de la Guerra Civil española* (2021) y *La mirada extranjera. La Guerra Civil en la literatura universal* (2023).

Resúmenes

Del personaje recurrente al personaje-espejo

Murielle Borel

La recurrencia del personaje es una práctica rastreable desde los inicios de la producción narrativa de Javier Marías. Nos proponemos estudiar algunas de sus manifestaciones para mostrar cómo se convierte en verdadera seña de identidad de la praxis mariana y va tejiendo hilos cada vez más afirmados hasta alcanzar su paroxismo en *Berta Isla* y *Tomás Nevinson*. Procuraremos revelar las estrategias plebiscitadas por el novelista y detectar al lector implícito que postula. También nos permitirá el díptico ahondar en cuestiones relativas a la elaboración del personaje desde el concepto de «personaje-espejo» que asimismo induce fenómenos de reduplicación. Analizaremos los vínculos que unen al protagonista principal no solamente con los otros seres de la ficción, sino con su creador y pondremos de realce algunas de las preocupaciones ontológicas que sostienen el edificio mariano, especialmente la que se relaciona con la identidad y el conocimiento; el conocimiento del otro, así como de uno mismo.

Palabras clave: Javier Marías, personaje recurrente, espejo, doble, identidad.

De imágenes, objetos y voces: *Negra espalda del tiempo* (1998) de Javier Marías

Antonio Candeloro

Partiendo del concepto de San Agustín de la «memoria» en cuanto «depósito infinito» de las «imágenes de las cosas», se lleva a cabo un análisis de *Negra espalda del tiempo* (1998) de Javier Marías en cuanto texto híbrido y «falsa novela» en la que el autor, narrador y protagonista de la misma les da voz a los objetos que guardan la memoria del pasado. Las fotografías, los recortes de periódicos, los retratos, los libros y los demás objetos que pautan la trama fragmentada de la obra se convierten en aquellos elementos tangibles que permiten mantener encendida la luz y el acto de la narración en ese mismo «depósito infinito» en el que se solapan de forma constante y compleja el pasado, el presente y el futuro.
Palabras clave: Javier Marías; San Agustín; *Negra espalda del tiempo*; memoria; objetos.

Retrato polifónico de John Gawsworth

Corinne Cristini

Este estudio se centra en la figura del malogrado autor británico Terency Ian Fytton Armstrong, más conocido bajo el pseudónimo de John Gawsworth (1912-1970), al que el escritor Javier Marías se propone rescatar del olvido en sus textos de los años 1980-1990, y en particular en dos obras del ciclo oxoniense: *Todas las almas* (1989) y *Negra espalda del tiempo* (1998). En ambas obras nos interesamos en esta cristalización metatextual casi obsesiva en torno a este personaje menor enigmático que adquiere mayor protagonismo a través de la ficción. Veremos primero cómo se traduce y se construye a la vez la figura polifacética de Armstrong/Gawsworth mediante una *polifonía* textual, una forma de *intermedialidad*; luego nos centraremos en la percepción peculiar y obsesiva del tiempo que tiene el autor-narrador y que se refleja no solo en la escritura biográfica sino también en la presencia del soporte fotográfico. Se tratará de subrayar la relevancia y originalidad de este nuevo medio en la narrativa española de la época. Concluiremos planteando la relación especular del autor-narrador con la figura del escritor Gawsworth.
Palabras clave: Javier Marías, John Gawsworth, retrato, fotografía, *intermedialidad*, tiempo.

Interminables encrucijadas: el dilema ético en *Tomás Nevinson*

Isabel Cuñado

En este artículo examino el dilema ético en torno al uso de la violencia en la última novela de Javier Marías, *Tomás Nevinson*, a partir de la distinción teórica entre dos posiciones introducidas por Max Weber: la ética de la responsabilidad y la ética de la convicción. Veremos cómo la elaborada disyuntiva moral en torno a las dos posiciones es la base de un complejo entramado especulativo desde el que se consideran las diversas circunstancias, justificaciones y efectos de la violencia. Para ello estudiaré cómo el dilema entronca con las grandes preocupaciones epistemológicas en torno a la crisis referencial del lenguaje y la inestabilidad del conocimiento que han definido a esta narrativa durante décadas. Finalmente, propongo que, más allá de las respuestas, el enfoque del relato está en el proceso de deliberación en sí, de modo que *Tomás Nevinson* nos invita a seguir reflexionando sobre cuestiones filosóficas y sociales que han sido cruciales en la obra de Marías.
Palabras clave: ética, violencia, novela española, Javier Marías, *Tomás Nevinson*.

Los novelistas no son de fiar

Alexis Grohmann

Con su falsa novela *Negra espalda del tiempo*, inconclusa y digresiva, Javier Marías lleva a cabo un complejo proceso de reconfiguración, reconfiguración mental mediante el proceso de creación y escritura que a la vez entraña una reconfiguración del género de la novela, y que no sólo anticipa el porvenir de la literatura sino ciertos descubrimientos de la neurociencia. La creación de ese revés del tiempo por el que acaso transite todo constituye una potente e irresistible forma de posteridad.
Palabras clave: Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, digresión, errabundia, neurociencia.

La escritura oblicua de Javier Marías: «Figuras inacabadas» (1992)

Christine Pérès

Este artículo analiza un relato breve de Javier Marías titulado «Figuras inacabadas» (1992), que forma parte del libro de cuentos *Cuando fui mortal* (1996). Se propone mostrar que este cuento es regido por una escritura oblicua —la de la ironía— que implica por parte del lector una lectura activa. El análisis se desarrolla en dos etapas: primero, se estudian la estructura del cuento que se caracteriza por su dualidad por constar de una doble historia y el peritexto que sirve de clave de lectura, proponiendo un doble recorrido del texto; luego, el análisis se enfoca en una obra pictórica de Goya, presente en el espacio diegético, para poner de relieve el papel que desempeña en la construcción del significado del texto, al que la une una relación de metapicturalidad. Se estudia por fin cómo la relación intertextual que une el texto del cuento con la novela *Corazón tan blanco* es otro recurso usado por la ironía y se inserta en la poética de lo inacabado destinada a desorientar al lector.
Palabras clave: Narrativa breve, escritura oblicua, ironía, metapicturalidad, intertextualidad.

«Tal y como yo la recuerdo». Recuerdo y traducción en la poética de Javier Marías

Valentine Piéplu

Este artículo explora la relación entre recuerdo y traducción en la obra de Javier Marías. Tema novelesco y filosófico esencial en la narrativa y en la teoría de Javier Marías, el recuerdo también funciona como concepto teórico a la luz de una práctica del traductor. En efecto, en sus ensayos y en sus traducciones, Javier Marías bien muestra en qué medida el traductor sería ante todo un lector que traduce un recuerdo de su experiencia de lectura. Así, la traducción, siendo una actividad de la memoria, se presenta como una forma de discurso recordado. Este artículo propone un análisis de esta postura mariesca sobre traducción y recuerdo. El discurso traducido pensado como discurso recordado en la teoría y en la práctica de Javier Marías nos permite reflexionar sobre la traducción como discurso referido o representado y así crear puentes entre traductología y los trabajos más recientes en análisis del discurso sobre las modalidades de la re-enunciación.
Palabras clave: traducción, recuerdo, teoría y práctica, discurso referido.

«Sombra» de Javier Marías: pinturas tóxicas en el cap. vi de *Tu rostro mañana*

Elide Pittarello

Desde los comienzos precoces, Javier Marías hilvanó sus novelas con citas de autores clásicos e imágenes sacadas del cine, la pintura y la fotografía. Tras el primer paso a la composición transmedial de *Todas las almas* (1989) y el experimento crucial de *Negra espalda del tiempo* (1998), Javier Marías llegó al punto de no retorno en *Tu rostro mañana* (2002, 2004 y 2007), narración plagada de documentos icónicos. Partiendo del análisis de la sobrecubierta de la edición de 2009, en tanto que emblema del arte verbo-visual que el autor practicó a lo largo de toda la novela, este trabajo pretende analizar cómo el protagonista acelera su inclinación hacia la violencia contemplando dos retratos de Parmigianino y uno de Hans Baldung Grien en el capítulo vi, simbólicamente titulado «Sombra». En sintonía con los fundamentos antropológicos de los estudios visuales, esas figuras pintadas avasallan al protagonista apesadumbrado, descubriéndole algo torvo que le concierne.

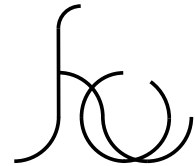
Palabras clave: Novela española, Intertextualidad, Transmedialidad, Pintura italiana y alemana, Estudios Visuales.

Una lectura transtextual de *Berta Isla* y *Tomás Nevinson*

Javier Sánchez Zapatero

El artículo plantea un acercamiento analítico a las dos últimas novelas de Javier Marías, *Berta Isla* (2017) y *Tomás Nevinson* (2021), desde la teoría de la transtextualidad. Para ello, se indaga en las relaciones textuales que ambas establecen entre sí, basadas en la utilización de los mismos personajes, en el tratamiento de temáticas similares o en la repetición de escenas desde perspectivas diferentes. Asimismo, se analiza la vinculación que las dos novelas tienen con otras obras literarias a través de una triple perspectiva que incluye, en primer lugar, sus conexiones con el resto de la producción de su autor; en segundo, su vinculación con la tradición universal, especialmente con el architexto de la narrativa de espionaje y con intertextos de origen fundamentalmente anglosajón; y en tercero y último, su condición de díptico continuista, expansivo y transformador.

Palabras clave: Javier Marías, *Berta Isla*, *Tomás Nevinson*, Transtextualidad, Narrativa española contemporánea.



«Para no ver más muerte»
Homenaje a Javier Marías

Tras la muerte de Javier Marías, la asociación Hispanística XX ha querido rendir homenaje a esta figura mayor de las letras españolas dedicándole el número 40 de su colección. Grandes especialistas aceptaron colaborar y gracias a ellos este volumen completa la ya imponente bibliografía sobre este escritor singular y polifacético. Nueve estudios y una coda, firmados por A. Grohmann, A. Candeloro, C. Cristini, E. Pittarello, M. Borel, I. Cuñado, J. Sánchez Zapatero, C. Pérès, V. Piéplu y E. Le Vagueresse, dan cuenta de la variedad, la coherencia y la riqueza de una obra inagotable. Versan sobre piezas que son verdaderas piedras angulares de la obra de Javier Marías (*Todas las almas, Negra espalda del tiempo, Tu rostro mañana*), con especial atención al díptico final, *Berta Isla* y *Tomás Nevinson*, sin olvidar el interés por la traducción. Se pone al descubierto una serie de vías o pasadizos que conducen a otras novelas del mismo autor o entroncan con autores universales y emergen los rasgos que singularizan la narrativa de Javier Marías: la digresión, la hibridez, la compleja configuración del tiempo, el papel de la memoria y de las imágenes, la intermedialidad, la inter o intratextualidad, la presencia relevante de los personajes recurrentes.

Hispanística XX n° 40
www.editionsorbistertius.com

ISBN : 978-2-36783-337-8
ISSN : 0765-5681