** **

**Tu voz mañana:El narrador en la novelística de Javier Marías**

Autor: Julio Mármol Andrés ׀ Tutor: María Jesús Orozco Vera

Máster de Escritura Creativa

Mayo de 2023

**Índice**

1. Introducción……………………………………………………………………5
2. Marco teórico………………………………………………………………....10
3. Análisis del narrador en la novelística de Javier Marías………..………….…62
4. Conclusiones……………………………………………………………..….128
5. Bibliografía…………………………………………………………………..133

**Resumen**

Este trabajo pretende analizar la figura del narrador en la obra de Javier Marías. Para ello, se han seleccionado las siguientes ocho novelas, pertenecientes a la época de madurez del escritor: *El hombre sentimental* (1986)*, Todas las almas* (1989), *Corazón tan blanco* (1992), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1996), las tres partes de *Tu rostro mañana* (2002, 2004 y 2007) y *Así empieza lo malo* (2014). El objetivo es extraer y estudiar los rasgos principales del narrador-personaje de Marías, así como interpretarlos a través de sus diferentes dimensiones: el narrador a través del tiempo, el narrador como testigo, el narrador como relator no fiable y el narrador como actor invisible y mero observador. Por último, se ponderará si en las novelas de Marías hay un narratario y la conveniencia de vincular su obra con el género de la autoficción, de la autobiografía o de la novela de ficción clásica.

El análisis concluye señalando que el narrador de Marías está sometido a diferentes tensiones narrativas: la tensión entre el mero relator que cuenta y recuerda, y la creada por su participación inevitable en el mundo; la tensión entre su identidad actual y lo que fue tiempo atrás; y la tensión entre “querer comprenderlo todo” y saber que siempre tendrán un conocimiento limitado. En cuanto al narratario, las novelas de Marías pueden interpretarse como un diálogo entre el narrador actual y el narrador futuro, al que el primero previene, garantizando así que no se rompa un hilo de continuidad y que lo que en el pasado lo atormentó no regrese. Respecto a lo autoficcional de la obra de Marías, sólo *Todas las almas* puede considerarse dentro de este género, mientras que las demás novelas, con la excepción de *El hombre sentimental*, atesoran elementos autobiográficos del autor, con el objetivo de difuminar más aún los límites entre lo real y lo ficticio.

**Palabras clave**: Javier Marías, narrador, novelas, Tu rostro mañana

**Abstract**

This study aims to analise the figure of the narrator in the work of Javier Marías. To this effect, it has been selected the following eight novels: *The man of feeling* (1986), *All souls* (1989), *A heart so White* (1992), *Tomorrow in the battle think on me* (1996), the three parts of *Your face tomorrow* (2002, 2004 and 2007) and *Thus bad begins* (2014). The target is to extract and study the main features of the Marías’ narrator-character, as well as interpreting them through their different dimensions: the narrator through time, the narrator as a witness, the narrator as an untrustworthy storyteller and the narrator as an invisible actor and a plain observer. Finally, it will be mesured whether the novels of Javier Marias have a narratee and the suitability of linking his work with the autofiction genre, autobiography or traditional fiction novel.

This analysis concludes pointing that the Marias’s narrator is subjected to certain narrative tensions: the tension between the sheer storyteller who tells and remembers and the one forced by his inevitable involvement in the world; the tension between his current identity and what he once was; and the tension between “wanting to understand everything” and knowing that they will always have limited knowledge. Regarding the narratee, Marías’s novels could be interpreted as a conversation between the current narrator and the future one, who is prevented by the first one, thus ensuring that the historical continuity does not break and guaranteeing that what haunted them in the past does not come back. With regards to autofiction in Javier Marías’s work,only *All souls* should be put into this genre, while the other novels, with the exception of *The man of feeling*, bear autobiographical elements from the writer, with the target of erasing even more the boundaries between reality and fiction.

**Key words**: Javier Marías, narrator, novels, *Your face tomorrow*

**1. Introducción**

Desde que publicara, con sólo 19 años, su primera novela, el de Javier Marías ha sido uno de los nombres centrales de la literatura española contemporánea. Más tarde, la autoría de *Corazón tan blanco* lo convertiría, además, en uno de los escritores más reconocidos y prestigiosos de Europa.

Cabe considerar, por otra parte, que, aunque la gestión del tiempo narrativo o la construcción de tramas que orbitan en torno a secretos familiares, sombras imprevisibles y dobleces son algunos de sus rasgos más singulares como escritor, el elemento principal de su literatura es el narrador, especialmente, el narrador homodiegético o narrador-personaje.

La literatura especializada ha destacado algunas peculiaridades en el narrador tipo de Marías: cierta indolencia en su manera de ser, su parecido con la figura del “voyeur” o del “mirón” o con el propio Javier Marías.

En el análisis que proponemos se ha estudiado la figura del narrador en ocho novelas de Marías: *El hombre sentimental, Todas las almas, Corazón tan blanco, Mañana en la batalla piensa en mí*, la “falsa trilogía” de *Tu rostro mañana* y *Así empieza lo malo*. Las obras citadas se insertan en la tercera etapa, de madurez, de la novelística de Marías, tras sus novelas de juventud (*Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*) y de crecimiento (*El monarca del tiempo* y *El siglo*). El narrador de las obras seleccionadas es un narrador homodiegético varón, cualidad esta última propicia para examinar la posible proximidad entre el autor y sus personajes protagonistas.

El objetivo principal del presente trabajo es, por tanto, examinar la figura del narrador desde distintos ángulos: tanto del narrador en tanto que voz como del narrador en tanto que personaje.

Para satisfacer el análisis del narrador-personaje en la novelística de Marías, se han fijado los siguientes cinco objetivos específicos: el examen de la relación entre narrador que recuerda y cuenta con el narrador pasado cuya historia se rememora y cuyas acciones se glosan; la aproximación al narrador en tanto que observador de su entorno, y no como actor del mismo; la comprobación de si el narrador de Marías podría calificarse como un narrador no fiable; la determinación de la posible presencia de un narratario y la función que este cumpliría; y el estudio de la proximidad biográfica entre Marías y sus narradores-protagonista.

En cuanto a la metodología, es conveniente detenerse, en primer lugar, en la delimitación del corpus de estudio.

Isabel Cuñado, en su monográfico *El espectro de la herencia: La narrativa de Javier Marías*, distingue tres etapas en la obra del escritor madrileño (2004:17): la primera de ellas, colonizada por elementos cinematográficos y referencias a la literatura anglosajona, la representarían *Los dominios del lobo* (1971) y *Travesía del horizonte* (1972); en la segunda, en la que figuran *El monarca del tiempo* (1978) y *El siglo* (1983), Marías comenzaría a abordar los temas que, más tarde, serían capitales en su narrativa (la traición, la verdad, la conveniencia de ignorar y el peligro de saber), pero desde una perspectiva aún pendiente de maduración. Hasta ahora, las cinco novelas han contado, en su totalidad o parcialmente, con un narrador omnisciente o en tercera persona. Este hilo conductor se rompe con el inicio de la tercera etapa, tal vez la definitiva, y que tiene en *El hombre sentimental* (1986) su punto de partida: Javier Marías no volverá al narrador en tercera persona hasta 2017, cuando publique *Berta Isla*. En esta novela, la voz de Berta Isla como narrador-protagonista se intercala con pasajes en tercera persona. Su continuación, *Tomás Nevinson* (2021), le otorgará, de nuevo, el monopolio de la narración a un personaje, el que le da título al libro.

En la tercera etapa, por tanto, se encontrarían las novelas siguientes, además de la ya citada *El hombre sentimental* (1986): *Todas las almas* (1989), *Corazón tan blanco* (1992), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), *Negra espalda del tiempo* (1998), *Tu rostro mañana: Fiebre y Lanza* (2002), *Tu rostro mañana: Baile y sueño* (2004), *Tu rostro mañana: Veneno y sombra y adiós* (2007), *Los enamoramientos* (2011), *Así empieza lo malo* (2014), *Berta Isla* (2017) y *Tomás Nevinson* (2021).

Para el presente trabajo, en cambio, se han excluido del análisis cuatro de las novelas pertenecientes a este periodo: *Negra espalda del tiempo, Los enamoramientos, Berta Isla* y *Tomás Nevinson*.

La primera de ellas, descrita por Javier Marías como una “falsa novela”, es la única en la que el narrador y el autor comparten un nombre. El parecido entre ambos no se detiene ahí: a lo largo de sus páginas, desfilan personajes reales (Julián Marías y su primogénito, Julianín; Juan Benet o Francisco Rico) y, en palabras del novelista madrileño, «la mayoría de los hechos [contados] son ciertos» (Marías, 2014b:384). La que Gareth Wood definió como la novela más “shandiniana” de Marías (2012:138) ha sido catalogada, en ocasiones, como una autobiografía encubierta de su autor, aunque para este, de serlo, resultaría «un tanto peculiar, por no decir pobre» (Marías, 2014b:384). En cualquier caso, *Negra espalda del tiempo* desvirtúa los ya de por sí difusos límites entre narrador y autor que se forman en las novelas de Marías, y debido a esto no se la ha considerado como objeto de análisis en este trabajo.

Tampoco se han incluido *Berta Isla* ni *Tomás Nevinson* por la ruptura narrativa que conlleva la primera, al prescindir en varios capítulos del narrador-protagonista. Como el estudio fragmentado de *Berta Isla* habría sido incorrecto, ya que su espíritu literario está configurado sobre la mezcla entre lo subjetivo y lo objetivo, esta novela no ha integrado el corpus final. Semejante exclusión conllevaba otra, la de *Tomás Nevinson*. Pese a que la última novela de Javier Marías está narrada en primera persona, muchas de las características y rasgos personales de su narrador son conocidos por el lector en *Berta Isla*; en ocasiones, a través de un narrador omnisciente. Esto evita que *Tomás Nevinson* sea la única fuente de información sobre su propio relato, como ocurre con los demás narradores-protagonista (desde El León de Nápoles hasta Juan de Vere). Además, determinados hechos y apreciaciones narradas por Nevinson entran en contradicción con las narradas en *Berta Isla*, y, al no estudiar esta novela, su análisis sería deficitario.

Los motivos que han precipitado la exclusión de *Los enamoramientos* son menos evidentes. Al estudiar la proximidad biográfica entre Marías y sus narradores, y al entender la figura del narrador como un molde que los acoge a todos, es decir, al pretender la elaboración de una teoría general sobre la conveniencia de hablar de elementos autoficcionales o, incluso, autobiográficos en sus novelas, el análisis de *Los enamoramientos* plantea un problema de difícil solución: a diferencia de El León de Nápoles, el narrador anónimo de *Todas las almas*, Juan Ranz, Víctor Francés, Jacobo Deza y Juan de Vere, María Dolz es una mujer. Esto no es óbice para que su personalidad pueda ser compatible con los narradores anteriores, pero el balance entre lo ficticio y lo autobiográfico, obligadamente, se descompensa no pocos grados. En su artículo *Quién escribe*, Javier Marías admite que entre el narrador de *Todas las almas* y él hay numerosas similitudes. La situación de ambas es análoga si uno se atiene a «lo comprobable»: la ambigüedad que media entre la voz de Marías y la que nos cuenta *Todas las almas* se habría quebrado «irremediablemente si en un momento dado el narrador hubiera dicho de sí mismo que era pelirrojo y medía un metro noventa» (2014a:94). O, más aún, si hubiese dicho que era mujer.

Aunque *Todas las almas* sea, posiblemente (y con la excepción de *Negra espalda del tiempo*), la novela de Marías en la que lo ficticio, lo autoficcional y lo autobiográfico están más cerca de su alineación definitiva, ninguna novela (con la salvedad de *Berta Isla*) los dispersa tanto como *Los enamoramientos*. Por eso, y con la esperanza de que la argumentación quede reforzada en el capítulo pertinente del trabajo sobre la proximidad biográfica entre Marías y sus narradores-protagonista, se ha tomado la decisión de no contemplar *Los enamoramientos* como novela de estudio.

Una vez acotada la novelística de Marías que va a estudiarse, es el momento de describir las características del presente análisis, así como indicar la literatura académica que le ha servido de apoyo.

Al tratarse de un estudio de la figura del narrador-personaje (con una adenda concerniente al narratario), se ha optado por una aproximación estructural que concentre su atención en dicho elemento literario. No obstante, al haber organizado un corpus de análisis de ocho novelas, se hacía inevitable sumar a esta línea metodológica un componente comparativo a través del cual pueda examinarse el narrador-protagonista de Marías, y no, por separado, el narrador-protagonista de *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí* o *Tu rostro mañana*.

Los criterios comparativos que se han estudiado se corresponden con los objetivos específicos antes citados: la partición o disociación entre el yo que narra y el yo que es recordado (narrado) en la novela; la discrepancia existente entre la curiosidad que el protagonista siente por el mundo exterior y su apatía hacia sí mismo, así como su indolencia y atonía a participar en el mundo que lo acoge; la fiabilidad del narrador-protagonista; la huella del narratario en la novelística de Marías; y el rastro biográfico comprobable que del escritor madrileño hay en sus personajes centrales.

Los estudios teóricos que han fundado el análisis de la figura del narrador-personaje son *Las voces de la novela* (Tacca, 2000) y los distintos textos de Genette citados en el apartador siguiente. En cambio, para la fiabilidad del narrador, se ha recurrido al ensayo *The rhetoric of fiction* de Wayne Booth (1923). En cuanto a la parte pertinente a la autoficción, el estudio que se ha utilizado como base es el monográfico de Alberca *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* (2007).

Respecto a los estudios teóricos sobre la literatura de Javier Marías, es obligado mencionar la tesis de Vila *El estilo sin sosiego. La génesis de la poética integradora de Javier Marías* (2015), *Javier Marías´s debt to translation* (Wood, 2012), el monográfico *Javier Marías* (editado por Andrés-Suárez y Ana, 2005) o *El espectro de la herencia: La narrativa de Javier Marías* (Cuñado, 2004). Por su parte, las observaciones hechas sobre la vertiente del narrador de Marías como “voyeur” parten, principalmente, del estudio *Distanciamiento, especularidad y amenaza: la experiencia visual en la narrativa de Javier Marías* (Sanabria, 2019) y *Javier Marías: mirón, testigo, descriptor y relator de historias* (García de León, 2001).

Para poder rastrear las analogías biográficas entre Javier Marías y sus narradores, se han empleado textos firmados por el propio autor (especialmente, los contenidos en *Aquella mitad de mi tiempo*, *Literatura y fantasma*, *Vida del fantasma* y *Donde todo ha sucedido*), pero también reportajes periodísticos sobre el escritor o las memorias de su padre, el filósofo Julián Marías. Esto obligaba a otro nivel comparativo: el creado entre las novelas de Marías (su obra de ficción) y su propia vida, glosada por su propia mano en artículos de prensa o por terceros.

Debe indicarse que este corpus bibliográfico ha servido como guía y apoyo para la afinación, fundamentación y organización de ciertas conclusiones, no siendo este análisis, simplemente, una síntesis de cuanto se ha escrito sobre Javier Marías. Las interpretaciones que contiene el presente trabajo sobre el narrador-personaje del novelista madrileño son, en lo posible, originales, aunque sus fuentes sean localizables en los textos que componen la bibliografía de nuestro análisis.

1. **Marco teórico**

**2.1. El narrador-personaje**

Y dejad que de nuevo asaltemos vuestros oídos,

que tan resistentes son a nuestro relato,

con lo que esta noche ambos hemos visto.

**Shakespeare, *Hamlet***

Todo cuanto llegamos a saber positivamente de una novela se deduce del caudal, mayor o menor, de lo que sobre la historia que esta cuenta sabe su narrador (o, mejor dicho, sabe y no calla). A través de sus palabras, la inabarcable historia se reduce a relato y mediante este se nos dan a conocer los detalles que la configuran. La construcción de esta versión, de este relato y no de otro, no ocurre «espontáneamente»: El autor (a través del narrador) es el responsable de estructurar la historia, seleccionando en ella determinados elementos y excluyendo otros que, quizás en una versión distinta, podrían haber estado presentes (Genette, 1966:135).

El teórico literario Gérard Genette identificó cinco claves o elementos narrativos: El orden, la duración, la frecuencia, la disposición y la voz (Eagleton, 1998:68). La primera categoría de análisis, el orden, es la forma en que se organizan temporalmente los acontecimientos que componen el relato. Supone, de esta forma, la primera alteración posible entre la historia y su narración, ya que los episodios que se extraen de la primera pueden articularse en el relato en tiempos que no son los propios, anticipándose acontecimientos mediante la prolepsis o *flashfoward* o retrasándose mediante la analepsis o *flashback*. Esta reconstrucción de sucesos a la que recurre el narrador “ficcionaliza” la realidad en la que basa su relato; imprime una huella en lo que cuenta, singularizándolo.

Tomemos, como ejemplo, el breve cuento de Augusto Monterroso titulado *El eclipse*. En él, se cuenta la historia de fray Bartolomé Arrazola, un misionero español del siglo XVI perdido en la jungla guatemalteca, adonde ha ido a parar en un afán evangelizador. Al comienzo del relato, un desesperado Bartolomé Arrazola deambula por la selva. Desorientado, piensa en «la España distante», de la que se marchó por orden de Carlos V, y con ella en el pensamiento se duerme. Al despertar, lo rodean unos indígenas. «Si me matáis», les dice, pues atesora algún conocimiento de las lenguas nativas, «puedo hacer que el sol se oscurezca en su altura». Fray Bartolomé, que sabe que ese mismo día se producirá un eclipse, espera con su amenaza salvar el cuello. Dos horas después, en cambio, el corazón del español se encontraba sobre una piedra de sacrificios mientras «uno de los indígenas recitaba […] las infinitas fechas en que se producirían los eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles» (Monterroso, 1998:55-56).

Las horas finales de vida del imaginario fraile constituirían la historia de la cual es este cuento relato o narración. En lo que respecta al orden, los sucesos que vertebran el desenlace de Bartolomé Arrazola han sido alterados mediante una analepsis, la que se produce al recordar el religioso sus últimos días en España poco antes de caer rendido, en el que será, aunque él aún no lo sepa, su último día en cualquier parte.

La duración es la segunda categoría de análisis para Genette. A través de la duración, el narrador modifica, también, el marco temporal auténtico de la historia, concediéndole mayor o menor importancia a los acontecimientos que la vehiculan; o eliminándolos de él llegado el caso. En la medida en la que se distorsione la duración original de los sucesos, el “tiempo de la historia” y el “tiempo del relato” se alejarán «del grado cero, [aquí conocido como] isocronía rigurosa entre historia y relato» (Genette, 1972: 16). El único punto en el que podemos apreciar este fenómeno en el cuento de Monterroso es en el instante en el que el fraile se dirige a los nativos («Si me matáis»); y únicamente en esa porción de la frase, ya que a continuación interviene el narrador y añade «les dijo», con lo que el parlamento posterior de Bartolomé Arrazola («puedo hacer que el sol se oscurezca en su altura») sucede en el relato unos segundos más tarde de lo que habría sucedido en la vida del religioso.

Genette cita, entre los modificadores de la duración, el sumario, cuando un acontecimiento es más breve en el relato que en la historia; la escena, cuando el peso temporal de un acontecimiento es idéntico en relato e historia; la pausa descriptiva, cuando un acontecimiento es más breve en la historia que en el relato; o la elipsis temporal, responsable de eliminar un acontecimiento histórico en el tiempo del relato. Entre las alteraciones en la duración del cuento, destacan dos elipsis: la acontecida cuando el fraile se queda dormido y despierta rodeado por los indígenas; y la ocurrida entre el momento en el que el fraile trata de apaciguar a sus captores augurando un eclipse, y el instante en que uno de los indígenas recita los eclipses venideros. Ambos pasajes (el sueño del fraile y su sacrificio) no están presentes en el relato aunque sí en la historia. En el primer caso, se desconoce el tiempo “histórico” que ha transcurrido, pero en el segundo este se especifica: Dos horas. Si Monterroso hubiese igualado el tiempo del relato al tiempo de la historia, un lector tendría que tomarse varias horas de lectura ininterrumpida (en función de lo profundo que fuese el sueño del fraile, por no mencionar ya la posibilidad de arrancar *El eclipse* con Bartolomé aún en España) para acabar el cuento. No obstante, los cambios en la duración provocan que leerlo de principio a fin no lleve más de un minuto.

La tercera clave narrativa es la frecuencia, que estudia «las relaciones de repetición entre relato y diégesis» esto es, las ocasiones en que se refiere en el relato un acontecimiento que ocurrió una vez o varias en la historia (Genette, 1972: 20). En el relato de Monterroso, la frecuencia histórica y narrativa concuerdan (el fraile deambuló por la jungla guatemalteca una vez, despertó rodeado por los indígenas una vez y fue, obviamente, sacrificado sólo una vez); pero si la extensión de *El eclipse* se ampliase, es muy posible que ambas frecuencias divergiesen: el lector podría asistir, en varias ocasiones, a los sucesos de los que en esta versión se da cuenta una sola vez.

La cuarta categoría narrativa, acerca de la disposición del relato, se subdivide en dos elementos complementarios: distancia y perspectiva. En función del grado de mediatización del narrador, la distancia entre historia y relato será mayor o menor. La distancia fue estudiada por Platón en *La República*, donde se afirma que un relato que pretende aproximarse, en su narración, a la historia narrada es mimético, mientras que aquel en el que se quiere establecer una separación entre ambos mundos es diegético (Genette, 1972: 25). Así, *El eclipse*, en el que sólo en una ocasión se emplea el estilo directo y predomina lo que Henry James y sus discípulos llamarían *telling* (contar, asociado al discurso narrativizado) sobre su contrario, *showing* (mostrar), es una narración diegética.

Por su parte, la perspectiva aborda el punto de vista que orienta el relato (desde dónde se “ve” el relato), una clave diferente a la última, el narrador (quién “cuenta” el relato). La perspectiva es, de esta forma, el punto de observación desde el cual se domina la narración, pudiendo ser no focalizado (propio de la tradición clásica, y relacionado con el narrador omnisciente ajeno a la acción) ; focalizado interno fijo (de entre todos los personajes que pueblan el relato, hay uno del cual se “sabe todo” y que ejerce como punto de observación permanente) o variable (el personaje que orienta el relato y del cual el narrador tiene toda la información no siempre es el mismo); y focalizado externo (el personaje que vehicula la narración comprende un cierto hermetismo; el narrador no es capaz de ver a través de él y, por tanto, hay ángulos de su existencia, como sus pensamientos, que desconoce).

*El eclipse* es un ejemplo de narración focalizada interna variable: el relato sigue la desafortunada existencia última del fraile, se sumerge en sus pensamientos y recuerdos y se manifiestan sus temores e intenciones, para luego, una vez muerto Bartolomé Arrazola, dejar atrás su corazón sangrante y depositar la mirada sobre uno de los indígenas que ha tomado parte en el sacrificio del religioso.

Una vez descodificado el breve relato de Monterroso, queda hacerse una última pregunta, quizá la fundamental: ¿quién nos lo ha “contado”? ¿Cuál es la voz que ha ordenado los acontecimientos previos y posteriores a la muerte del fraile Bartolomé Arrazola, que los ha sometido a un tratamiento temporal determinado y a una observación específica y nos los ha dado a conocer justo así y no de otra manera? El lector podría pensar, señalando la portada del libro si lo tiene entre sus manos o simplemente ha identificado el título, que este individuo es Augusto Monterroso, dando así el asunto por zanjado. Sin embargo, el escritor no es más ni menos que el autor o, como señala Óscar Tacca, «el hombre escribiente», siendo el autor una estación aún intermedia entre el ciudadano Monterroso y el relator de *El eclipse*, esto es, su narrador (Tacca, 2000:17).

Con independencia del nombre y estatus que le asignemos a ese estadio anterior, el narrador es la voz a través de la cual tenemos noción de los personajes que pueblan un relato y de lo que a estos les acontece. La voz del narrador constituye, así, «la única realidad del relato» (Tacca, 2000:69). Genette consideraba esta característica narrativa su fuente de «discusiones más importantes» (1998: 54), proponiendo diversas categorías para abarcar las diversas “voces” narrativas. Una clasificación posible es la siguiente: heterodiegético, homodiegético y autodiegético. En el primer caso, el relator no está presente en el relato al contar “desde fuera”; en el segundo, el relator se halla en lo narrado al contar “desde dentro”, ya sea como centro de la historia o como personaje secundario; el autodiegético, por último, cuenta también “desde dentro”, pero a través de la segunda persona, interpelando a un narratario o lector diegético.

Nada de esto ocurre, por ejemplo, en el teatro, donde el autor se comunica directamente con sus personajes: «El dramaturgo nos dice: Esto sucedió así: dos puntos y se levanta el telón» (Tacca, 2000:22). En la narrativa, el autor se ve obligado a contar con un intermediario para que sea este quien ejerza de emisario entre los mundos de la realidad y de la ficción. Sin el narrador de *El eclipse*, Monterroso no podría narrativizar la historia del fraile Bartolomé Arrazola. Su única alternativa sería escenificarla.

La elección de una voz es uno de los problemas primigenios en la creación de una obra. Si bien, por continuar la comparación con otros géneros literarios, poesía y narrativa cuentan con un narrador (el yo poético en el primer caso, que puede ser un heterónimo y no representar al autor), Tacca se detiene a hacer un apunte: «La poesía resulta de una lucha denodada por la única forma de decir algo [pero la novela] es una lucha entre las múltiples maneras posibles de contar algo» (2000:23). Por lo tanto, los sonetos de Neruda no podrían ser de otra forma; pero *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, admitía en su génesis ser planteada desde perspectivas diferentes sin modificar su historia.

Cabe hacer un inciso al respecto: las personalidades de narrador y autor pueden coincidir si el texto desarrollado es una novela autobiográfica, en la cual el “yo” narrativo coincide con el “yo” autoral. Entre ambos no se producen las «diferencias de información, diferencias de apreciación, que son la fuente de todos los juegos de focalización y de voces» propias de la ficción clásica (Lejeune, 1975:95). Al contrario, la instancia del yo (entendido como una figura literaria) se destensa. Con la autoficción, género ambiguo que pone en contacto elementos autobiográficos con elementos puramente fictivos, la fricción entre el “yo” del narrador y el “yo” del autor entre, de nuevo, en acción, con una variación: si en la ficción clásica, ambos niveles narrativos estaban muy bien diferenciados, en la autoficción el límite se vuelve difuso.

Nada de esto ocurre en *El eclipse*, cuyo narrador es heterodiegético: cuenta la tragedia de Bartolomé Arrazola desde fuera, desde un limbo inalcanzable que lo separa de la realidad del relato. Monterroso podría haber apostado por un narrador homodiegético, y que fuese el propio fraile quien, desde ultratumba, nos narrase su emboscada en la selva y posterior sacrificio; o darle voz, el escritor hondureño, a cierto indígena de la tribu que acaba con la vida del fraile, o al sustituto de Bartolomé en la misión guatemalteca.

En las dos últimas variaciones, se percibe una diferencia respecto a la primera, y es que el narrador (ya fuese el fraile o un indígena) sería, además, un personaje del propio relato. En cambio, el narrador heterodiegético no se encuentra entre el elenco de criaturas que pululan por el cuento. Esto da pie a una superposición: la del narrador en tanto que voz con la del narrador en tanto que personaje. El narrador cuenta, pero también se ve obligado a hacer o a no hacer. Rememora los días en que asistió a la inmolación de Bartolomé Arrazola (como testigo o como inmolado) y, al hacerlo, siente la necesidad de contar, también, la labor que desempeñó en el acontecimiento: si trató de impedirlo, si lo apresuró, si convenció a los miembros restantes de la tribu para que dejasen en paz al pobre religioso o si, por el contrario, fue suya la voz definitiva que lo condenó. El limbo entre narrador y personajes no existe.

La abolición de este espacio conlleva la erupción de múltiples posibilidades narrativas, pero también el decreto de ciertas restricciones: lo que el narrador sabe de la historia en la que participa no es “todo” lo que puede saberse sobre ella, aunque su conocimiento confesado suponga el límite de cuanto al lector le es posible saber “positivamente”. El resto, como tiende a ser habitual en los relatos de Hemingway, queda sumergido y a libre interpretación del lector.

Toda novela es, así, «un juego de información» (Tacca, 2000:66) y el encargado de suministrarla es siempre el narrador, que contrae una única deuda: la de “contar”. Incluso cuando el narrador es, además, personaje, ambas dimensiones no se confunden, ya que el «tono y el concierto de su discurso» no atañen más que a su faceta de narrador; mientras que al decirnos y mostrarnos el mundo a través del que se mueve está construyendo su identidad, su “personalidad” (Tacca, 2000:69). No obstante, semejante evolución en dos ámbitos al mismo tiempo añade un interrogante a lo narrado que el lector no tenía por qué plantearse en las narraciones heterodiegéticas: Lo que la “voz” dice, ¿es lo que “de verdad” ocurrió? ¿Se nos da a conocer una versión falseada de la historia y, por tanto, interesada? El narrador se torna, entonces, poco fiable, «no solamente porque miente, sino porque, en otras ocasiones, comete errores o se arroga ciertos rasgos que el autor le niega» (Booth, 1983:159 ). La figura clásica del narrador sospechoso ha solido orbitar en torno a sujetos delirantes o cuyo estado mental despierta suspicacia, como ocurre en *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James o en *El corazón delator*, de Poe; o hallados en situaciones críticas ante las cuales sólo les resta mentir para, quizá, salvar su prestigio o incluso la vida, como es el caso de Humbert Humbert en *Lolita*, que atribuye a la niña una inclinación a seducirlo de la que el lector se puede permitir dudar. En cambio, el narrador no fiable no es más que un sujeto epistemológicamente limitado, cuya visión del mundo está influida por su forma inconsciente de mirarlo y por los puestos de observación por los que opta o desde los cuales se le consiente contemplarlo.

Por lo tanto, al exponer al lector a un narrador como el de *El corazón delator*, Poe parece pretender que este cuestione, en retrospectiva, la validez de todas las historias que le han contado, y todas aquellas que oirá en adelante (Sánchez-Verdejo, 2020:146). Una vez que esta duda se ha despertado, el lector podría preguntarse, como lo hace el teórico literario Wayne Booth, si sería la vida de Gatsby igual de haberse encargado de su relato un narrador omnisciente en lugar de Nick Carraway, a pesar de que Carraway no se atiene, en principio, al prototipo de narrador poco fiable (1983:346). Quizás hayamos hecho mal creyendo lo que nos cuenta, o él mismo ha confiado excesivamente en su memoria o en el testimonio de otros, que fueron los que en verdad vieron a Gatsby hacer tal o cual cosa, o los que dijeron haberlo oído pronunciar cierta frase. Booth (1983:159) se refiere también a otro ejemplo: Mientras que Huckleberry Finn se describe como un «villano nato», el autor lo elogia, taimadamente, «a sus espaldas».

Sobre el narrador heterodiegético no se cierne, en cambio, ninguna nube de sospecha. Cuanto dice es, indefectiblemente, verdad en lo tocante al mundo de ficción que describe; los personajes que lo habitan son tal y como el narrador asegura que son, y cometieron los actos que este les imputa. A este género de relator, por lo tanto, «no le está permitida la falsedad» (Tacca, 2000:67), con lo que al referir el narrador de *El eclipse* la muerte del fraile Bartolomé Arrazola, ya no hay motivos para albergar esperanzas sobre si este consiguió sobrevivir. Sí, a lo sumo, dudas acerca de la naturaleza del narrador: de ser este homodiegético (un hagiógrafo del imaginario fraile, que investiga acerca de la existencia del religioso con el objetivo de proponer su santificación) aún quedarían posibilidades.

Supongamos que esta última es la apuesta creativa de Monterroso: narrar la vida de Bartolomé Arrazola desde “dentro” del mundo de Arrazola. Tal situación pondría en duda, como se ha dicho, la veracidad de lo relatado. Las fuentes a las que recurre el narrador pueden ser erróneas: el fraile inmolado tal vez era otro y confundieron sus identidades; o simplemente el narrador exagera y abusa de su invención para llenar los vacíos históricos que es incapaz de resolver.

En cualquier caso, sea mayor, menor o inexistente su tino al biografiar a Bartolomé Arrazola, este narrador, en tanto que personaje, no serviría más que como punto de observación. Gracias a él, conoceríamos tangencialmente el universo por el que él mismo deambula y, sobre todo, la historia de Bartolomé Arrazola. Si fuese el fraile el que contase su propia muerte, su función como personaje nutriría el núcleo del relato. He aquí, distinguidas con cierta simpleza, las dos variedades de narrador-personaje: el narrador como técnica y el narrador como tema.

En la novela de Albert Camus *El extranjero*, el narrador es el reo Meursault. El libro trata, en apariencia, sobre su vida: sin las peripecias de Meursault no se habría podido escribir un párrafo de *El extranjero*. Y, en cambio, la vida del condenado a muerte no es más que un lienzo en el que Camus representa «un mundo novelesco determinado» (Tacca, 2000:131). La indiferencia y la frialdad de Meursault son las claves que precipitan y alimentan su relato, en el que la orfandad con la que este arranca y la ejecución hacia la que se dirige no son más que acontecimientos laterales. Así, el «cómo» se cuenta algo predomina sobre el contenido del relato o, según el crítico literario Michel Zéraffa, el personaje abdica de su naturaleza como sujeto y se convierte en «signo operatorio» (1971:197). El objetivo de Camus no es que el lector sepa “acerca” de Meursault, sino que observe el mundo “desde” Meursault.

El narrador-personaje (ya sirva este como técnica o como tema del relato) sintetiza dos de los elementos narrativos analizados por Genette: la perspectiva y la voz. O, mejor dicho, el segundo elemento (una voz determinada, y no todas) condiciona al primero (una perspectiva determinada, y no todas). El narrador-personaje carece de la clarividencia del narrador omnisciente: su mundo está plagado de sombras e incluso el ángulo que se reserva a su visión puede aparecer distorsionado, u otros personajes con los que coincide en el relato pueden hacérselo ver de esta forma, y contradecirlo. La visión sinóptica del narrador homodiegético es depuesta en lugar de una visión sesgada, «que excluye de las posibilidades del narrador la referencia a todo aquello que escapa a su visión» (Tacca, 2000:27).

Como carácter narrativo, el narrador-personaje supone un juego de vasos comunicantes. Su narración, el relato que ofrece al lector, está impregnada por su identidad como personaje literario; o, más bien, esta última configura y pergeña lo que habrá de ser su narración. El frío Meursault narra con una frialdad y un contradictorio extrañamiento los episodios definitivos de su propia vida, y, a través de su relato, evoluciona como personaje; el lector conoce mejor sus rasgos y escruta su identidad gracias a cómo cuenta lo que cuenta.

La perspectiva infinita del narrador omnisciente se reduce, con el narrador-personaje, a un punto diminuto cuyos límites el autor no puede transponer. El narrador-personaje impone ciertas reglas en la narración, de tipo histórico y de tipo lógico, que el autor ha de respetar (reglas que, de todas formas, se ha impuesto el propio autor a su gusto). Como señala el crítico literario Pierre-Georges Castex, una primera versión de *El extranjero* finalizaba con Meursault en el patíbulo, desde donde contempla al público que había asistido a su ejecución. Al ser su relato un diario al uso, tal solución era inverosímil porque ¿cómo había seguido escribiendo Meursault después de haber abandonado la celda, camino de la guillotina? (Castex, 1965:23). El acto mismo de escritura es un motivo limitante en el narrador-personaje, del cual está exonerado el narrador omnisciente, aunque existan múltiples respuestas a esta cuestión, desde el manuscrito encontrado en *La familia de Pascual Duarte* o en *El Quijote* hasta el narrador-personaje de *Pedro Páramo*, que sigue contando tras su muerte.

Pese a que, como indicó Tacca, la figura del narrador-personaje es quimérica (sus dos facetas coexisten pero no se mezclan entre sí), parece ardua la tarea de aproximarse a él con la intención de estudiar una sola de sus caras. Lo que es como individuo configura su relato: lo que le es dado, por el autor, a saber y lo que ignora; el lugar que ocupa en el mundo y el que le está restringido; su propia “manera de ser” se adhiere al relato, a la narración, de forma inevitable.

El narrador-personaje no puede salvar ninguno de estos obstáculos: su campo de visión permanecerá siempre acotado y está forzado a desconocerlo casi todo del mundo en el que existe y de los seres con los que convive. Así, su relato deberá ser el producto de una lucha contra la incertidumbre y la sombra (sus limitaciones epistemológicas); y también una lucha contra sí mismo, contra sus limitaciones empíricas (lo que no ha vivido, lo que no ha hecho) y sus facultades (lo que es como individuo, sus rasgos). Si, a pesar de todo, el relato se produce, es porque esta lucha se ha librado con éxito. O, como manifestará Lieve Behiels en referencia a los protagonistas de Javier Marías, porque el narrador «ha adoptado una actitud flexible frente a la inseguridad» (Behiels, 2001:87)

* 1. **Los maestros antiguos: los narradores que influyeron en Javier Marías**

¿Acaso no son la cuna, la belleza,

la salud, la elocuencia, el valor,

el aprendizaje, la bondad, la virtud

la juventud y la tolerancia, entre otras,

las especias y la sal que hacen hombre al hombre?

**Shakespeare, *Troilo y Crésida***

Marías nunca ha ocultado sus referencias: más al contrario, ha sido él el primero en difundirlas y mostrarlas, e incluso en reivindicarlas si la obra del maestro en cuestión comenzaba a olvidarse o nunca había recibido el reconocimiento que él creía que merecía. Los cuatro nombres que en este apartado se proponen no pretenden ser ni los únicos ni los principales, sino aquellos que sirven al propósito de este estudio sobre el narrador-personaje en la novelística de Marías.

Uno de los tantos que podrían figurar aquí es Nabokov, «uno de los novelistas contemporáneos que más respeto», como lo definió el madrileño, que había traducido su poesía al español cuando a esta lengua no habían llegado los versos del escritor ruso (Marías, 2014a: 314); también podría aparecer Thomas Bernhard, del que se confesaba «adicto» hasta el punto de negarse a empezar su última novela, *Extinción*, para así tener siempre un Bernhard pendiente (Marías, 2014a: 320). *Trastorno*, la primera novela de Bernhard en traducirse al castellano, es publicada por Alfaguara gracias a una recomendación de Marías, entonces miembro del comité editorial: el primer lector que informó sobre ella la descartó y el madrileño tuvo que esforzarse para que le diesen una segunda oportunidad (Marías, 2014a: 322-323). Igualmente, podría ser citado en este apartado William Faulkner, «uno de los novelistas a los que más admiro, aunque no me siento influido por él como escritor» (Marías, 2014b:346) y cuya prosa y poesía tradujo en varias ocasiones; o Henry James, del que admiraba su empleo de la frase larga, al igual que en el caso de Faulkner, aunque las de James le pareciesen mejor estructuradas: «James nunca olvida el punto de partida, y siempre cierra las oraciones» (Marías, 2014b:388). Por supuesto, Dickens y Cervantes, presentes en sus obras, podrían estarlo también en esta tetralogía, así como, por no hablar sólo de novelistas, Baudelaire (Marías, 2014a:363) o T.S. Elliot: la imagen poética de la ceniza sobre la manga de un viejo, que aparece en *Tomás Nevinson*, procede del libro *Cuatro cuartetos*. Tal vez, este verso alienta pasajes de otras obras de Marías, como esa «nieve sobre los hombros, resbaladiza y mansa, y la nieve siempre para» que se repite en los tres volúmenes de *Tu rostro mañana*, aunque en opinión de Gareth Wood, esta imagen poética procede de Thomas Browne, otro de los maestros de Marías, y en concreto del libro que este tradujo al español *La religión del médico*, cuando Browne se refiere a las «resbaladizas» desgracias como «nieve que cae sobre nosotros» (Browne, 2012:130)

En cambio, quienes aparecen en este epígrafe (y cuya presencia se espera justificada) son los siguientes: Shakespeare, Sterne, Hitchcock y Benet. Cada creador se analizará, en las próximas páginas, en su relación estética con Marías. No se pretende limitar el influjo que estos cuatro nombres tuvieron en el novelista madrileño a los rasgos mencionados: el alcance real de *Macbeth*, *Tristram Shandy*, *La ventana indiscreta* o *La inspiración y el estilo* en la literatura de Marías es algo imponderable no sólo para los lectores más avisados, sino quizá también para el propio autor. La intención de esta “posible” tetralogía es la de introducir algunas de las características más destacadas en la novelística de Marías, así como apuntar su probable procedencia, antes de estudiar la figura del narrador-personaje. Así se evitaría una aproximación vertiginosa y seguramente atropellada sobre los protagonistas de *Corazón tan blanco* o *Mañana en la batalla piensa en mí*, en la que el universo literario que estos habitan es orillado. Juan Ranz o Víctor Francés quedarían, entonces, reducidos a meros puntos de luz que erran torpemente entre las sombras. Semejante análisis traicionaría, a su vez, a esa figura tan querida por Javier Marías, la del fantasma: estos son cuatro de los muchos espectros que encantan o *haunt* la obra del autor madrileño.

**2.2.1. William Shakespeare y los caminos abiertos**

Y cuando sea olvidado, como habré de serlo,

y duerma bajo el frío y sordo mármol

donde no se oirá sobre mí jamás una palabra,

decid que os enseñé.

**Shakespeare, *Enrique VIII***

Shakespeare está presente en los títulos de cinco novelas de Javier Marías. La primera de ellas es *Corazón tan blanco* (1992), inspirada en una frase de *Macbeth.* La siguiente, *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), que proviene de *Ricardo III*. El origen de *Negra espalda del tiempo* (1998) fue, durante unos años, algo más opaco, especialmente para el propio autor, que sólo sabía que a quien citaba era a Shakespeare, pero no «si [la cita] está en un soneto o en un drama, menos aún en cuál (y ya no quiero saberlo)» (Marías, 2014a: 336). Su estado de meticulosa ignorancia resultó insoportable a algunas «almas caritativas», que le hicieron saber que *Negra espalda del tiempo* le debía su nombre a *La tempestad*; y también aparece citada esta frase (“La negra espalda y abismo del tiempo”) en *La inspiración y el estilo*, de su maestro Juan Benet (1973:161). *Tu rostro mañana* procede de *Enrique IV;* y *Así empieza lo malo*, de *Hamlet*.

En las novelas restantes, la huella de Shakespeare no es menor: En *El monarca del tiempo*, el ensayo *Fragmento y enigma y espantoso azar* parte de los discursos de Marco Antonio y Bruto en el *Julio César* de Shakespeare para desarrollar «una “especie” de gramática de la verdad» (Echevarría, 24 de mayo de 2003). En *El hombre sentimental* (1986), El León de Nápoles se encuentra en Madrid representando *Otelo*, concretamente al personaje de Casio, por culpa del que morirá Desdémona (aunque toda la culpa, en realidad, sea de Iago) y, sobre todo, se suicidará el propio Otelo, como le ocurrirá luego al banquero Manur (Marías, 1986: 43) En *Todas las almas,* Marías tantea, por primera vez, su cita ignota de *La tempestad*: «El revés del tiempo, su negra espalda» (Marías, 1989: 156). En *Los enamoramientos,* una sentencia de *Macbeth*, «debería haber muerto a partir de ahora», resuena a lo largo de las páginas (Marías, 2011: 136-137). En *Berta Isla*, la protagonista y su marido discuten un pasaje de *Enrique V*, en el que el rey, disfrazado, conversa con dos soldados a su servicio, que no lo reconocen (Marías, 2017: 283). Este extracto de Shakespeare ya había aparecido como tema de discusión en una novela anterior de Marías, *Tu rostro mañana: Fiebre y lanza* (2010:344). En *Tu rostro mañana*, Peter Wheeler, mentor de Jacobo Deza, le pregunta a este:

«¿Tú te acuerdas de aquella escena de Shakespeare en la que el rey se emboza en una capa prestada y se acerca, se mezcla con tres soldados en la víspera de la batalla, se sienta en el campo con ellos fingiéndose otro combatiente insomne en mitad de la noche, sobre las armas, o justo antes de la aurora?»

A lo que Deza, el narrador, responde: «No, Peter […] ¿Qué rey es ese?». *En Berta Isla*, Nevinson parece haber sido objeto de la curiosidad libresca de Wheeler en el pasado, porque reproduce su pregunta casi por completo, esta vez con Berta Isla como destino:

«¿Tú recuerdas aquella escena del *Enrique V* de Shakespeare? […] La noche antes de la batalla, el Rey se emboza en una capa y se mezcla con tres soldados insomnes que aguardan la llegada del día con gran temor y con las armas prestas, a mano. Se presenta como amigo, se hace pasar por uno de ellos, toma asiento junto a su fogata y conversan. Los soldados hablan con la libertad habitual entre iguales, e incluso dos se ponen farrucos con él en un momento determinado, porque para ellos no es Rey ni nada, como tampoco son ellos sus súbditos en ese instante, le pueden discutir y decir lo que quieran, el Rey está disfrazado y se ha ocultado».

A diferencia de lo contestado por Deza, Berta Isla responde: «Sí, es muy famosa esa escena, vaya si es famosa. Le sigue el monólogo sobre el ceremonial, creo. ¿Qué pasa con ella?». En *Tomás Nevinson*, Marías vuelve a *Macbeth* durante un diálogo entre Tupra y el protagonista de la novela:

«Nosotros pensamos de manera opuesta, pero no es un dicho, sino Shakespeare: ‘Hemos chamuscado a la serpiente, no la hemos matado’, le advierte Macbeth a su señora. Y añade: ‘Sanará y será la misma, mientras nuestra mediocre alevosía permanece expuesta al peligro de su antiguo colmillo’. Ojo, eso lo dice nada menos que tras haber matado al Rey Duncan […] ‘Mejor estar con los muertos que yacer en un éxtasis inquieto con la mente torturada.’ E incluso llega a envidiar al Rey Duncan, al que ha mandado al otro barrio con cobardía, apuñalándolo mientras dormía indefenso: ‘Duncan está en su tumba; duerme bien, tras la fiebre intermitente de la vida; la traición ya le ha traído lo peor posible: ni el acero, ni el veneno, ni la amenaza extranjera, ni el levantamiento interno, nada puede hacerle ya mayor daño’.» (Marías, 2021: 73-74).

La definitiva condición del Rey Duncan, y su invulnerable estado, la envidiará también Nevinson a lo largo del libro (Marías, 2021:467). En su última novela, Marías regresará efímeramente a una frase que trató en extenso en *Negra espalda del tiempo*: la pronunciada por Otelo antes de matar a Desdémona, y que es «apaga la luz, y luego apaga la luz». En *Tomás Nevinson,* la cita aparece sin atribuir, entre comillas y en el interior de un paréntesis: «Lo que hoy es entusiasmo, mañana será apagamiento (“Apaga la luz, y luego apaga la luz”)» (Marías, 2021: 474).

La sombra de Shakespeare no habita sólo en las novelas de Marías: Su recopilación de artículos en *Seré amado cuando falte* extrae su título de *Coriolano*, una obra de Shakespeare «que no suelo releer. Tan mal la recuerdo que ni siquiera fui capaz de reconstruir en la memoria la trama principal, menos aún la escena en que dicha frase es pronunciada» (Marías, 2014b: 288). El título de *Cuando fui mortal,* colección de relatos, comparte obra, acto y escena con el título de *Mañana en la batalla piensa en mí*: En este mismo libro de Marías se menciona la frase, de hecho, y se pone en boca de uno de los fantasmas que visitan al atormentado Ricardo III en la víspera de la batalla, aunque Víctor Francés la oiga (o quizá la suponga) en la adaptación de Lawrence Olivier, donde no se pronuncia. «Cuando yo era mortal», le recrimina al monarca, en el original de Shakespeare, el que también fuera rey Enrique VI, «mi cuerpo ungido dejaste cosido a puñaladas» (Shakespeare, 2016:188).

El dramaturgo inglés no es precisamente una influencia singular para un escritor. Más bien al contrario, la obra Shakespeare ha patinado la literatura posterior (y la cultura audiovisual más tarde) en una medida insuperable para cualquier otro creador. Su alcance no se detiene ahí: el inglés moderno está plagado de términos inventados por Shakespeare (Panadès, 15 de noviembre de 2022), desde el coloquial “romper el hielo” (*break the ice*, acuñado en *La fierecilla domada*), hasta “chismorrear” (*gossip*, de *La comedia de las equivocaciones*) o una palabra que pareciera haber existido siempre, “solitario” (*lonely,* en *Coriolano*). Por todo esto, Marías entiende que muchos de sus colegas prefiriesen no acercarse a Shakespeare más que como hiriente rito de paso, y no volver a él nunca: «“Existiendo esto”, se dice uno (yo el primero), “¿qué sentido tiene que llene folios con mis tonterías?» (Marías, 15 de abril de 2014). Se evitarían, así, deprimirse mientras, como decía Stevenson en el poema que tantas veces evocó Marías, “se quedaban en casa, como niños, jugando con papel” (Stevenson, 1898). No era este el caso del novelista madrileño, que se confesaba «en permanente contacto con el más intimidatorio de cuantos escritores han sido».

Este “permanente contacto” llevaría a Jorge Iván Parra, en su ensayo sobre la transtextualidad en la narrativa de Marías, a afirmar que el español, más que jugar con papel, con quien jugaba era con Shakespeare, y además sabía hacerlo (Parra, 2017: 215). Parra menciona la frecuencia con que Marías introduce fragmentos de *Macbeth*, *Ricardo III* o *Hamlet*, lo que supone un claro ejemplo de intertextualidad, es decir, «la presencia, en un nivel parcial, de un texto o fragmento textual en otro posterior más amplio, que lo acopla o lo integra de un modo más o menos literal y explícito» (Quintana, 1990: 170). Pero no es este el único fenómeno literario que acompaña a los pasajes shakespearianos, puesto que el comentario crítico al que Marías los somete por medio de sus personajes hace que, además, su empleo sea metatextual; y si, como sugiere Parra, se tiene a bien asociar la voz del narrador con la del autor, los fragmentos serán, por último, metalépsicos, ya que su carácter transgresor hace que superen la barrera narrativa que los dominaba: el narrador (Juan Ranz, por ejemplo, al interpretar la frase “me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco” que pronuncia Lady Macbeth) le cede su lugar al autor para que sea este quien dé su opinión al respecto, como ocurre en *La Eneida*:

«"En el libro IV de *La* *Eneida*, Virgilio hace morir a Dido (por "relata que Dido muere”); la misma fórmula, en boca del propio Virgilio, enunciada en primera persona: “En el libro IV de la Eneida, hice morir a Dido"; variante de ese segundo estado» (Genette, 2004: 13).

No obstante, la conveniencia de esta “usurpación” se analizará más adelante.

Hasta ahora, la preferencia de Marías por Shakespeare no se ha justificado, al margen de ser el inglés una referencia clásica que no resulte, por tanto, oscura al lector: ya sea por los propios dramas, o por sus incontables adaptaciones, el asesinato del Rey Duncan o del Rey Hamlet pertenecen ya al acervo cultural, aunque su conocimiento sea lateral y difuso, semejante al conocimiento del asesinato que muchos tienen de tantos reyes reales que sí alcanzaron a existir. De ser esta la razón por la que Marías aludía continuamente a Shakespeare, el nombre del inglés podría ser intercambiable con el de Cervantes (al que también citaba) o el de Goethe, o aun Virgilio y Homero. Pero el elegido era Shakespeare.

«Aunque hacer una aseveración tan tajante sea osado y quizá difícilmente aceptable, una de las principales razones de la grandeza y perduración de Shakespeare es que casi nunca se sabe bien lo que está diciendo», opinaba Javier Marías (2014a: 331). Sus obras, respaldando esta interpretación, pueden seguirse con facilidad, se llega a comprender las motivaciones de sus personajes e, incluso, las sentencias y aforismos que estos pronuncian, pero «no se sabe muy bien lo que están diciendo [y, por tanto, a Shakespeare] se lo comprende, pero no siempre se le entiende». Los personajes de Marías no son una excepción a esta norma: ellos tampoco “entienden” a Shakespeare, pero luchan y se afanan por entenderlo. Juan Ranz se detiene en lo que Lady Macbeth le dice a su marido, tras untar con la sangre del Rey Duncan las caras de sus sirvientes: “Mis manos son de tu color, pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco”. «Cualquier lector o espectador admitirá [las frases] sin más y no percibirá dificultad ninguna, ni en el sentido ni en los vocablos», observa Marías (2014a: 334). Basta, sin embargo, el mero hecho de enfrentarse de nuevo a la frase para desconfiar de esa primera lectura triunfal: ¿En qué consiste, exactamente, la blancura del corazón que avergüenza a Lady Macbeth? ¿Lo que repudia es la cobardía y el terror que siente en ese instante frente a su marido, o la que ha sentido al penetrar en la cámara donde yacía el todavía tibio cadáver de Duncan? ¿O acaso es otra cosa? Juan Ranz cree que sí: Lady Macbeth «se asimila a él [a su marido] y así intenta que él se asimile a ella, a su corazón tan blanco: no es tanto que ella comparta su culpa en ese momento cuanto que procura que él comparta su irremediable inocencia» (Marías, 1992: 81). Lady Macbeth, al fin y al cabo, ha instigado el crimen, pero no lo ha cometido: aunque ensucie sus manos con la sangre de Duncan, su corazón sigue impoluto porque hasta él no ha llegado la sangre del asesinato. Marías contaba en su artículo *Shakespeare indeciso* que esta hipótesis le pareció satisfactoria hasta que, al «fijarme en esas palabras en tanto que título, me entró la duda; una duda que afortunadamente todavía hoy no he podido disipar» (Marías, 2014a: 334-335).

Un problema similar surge con las palabras con las que Otelo sentencia a Desdémona: “Es la causa, es la causa, alma mía, no dejéis que os la nombre, castas estrellas”. «Cuatro siglos después de que lo dijera por primera vez», señalará Marías en *Negra espalda del tiempo*, «no se sabe aún del todo qué causa es esa que no debe nombrarse ante las estrellas» (1998:89).

Que no se conozca “cabalmente” esta causa es, a la vez, la causa por la que Shakespeare resuena y regresa una vez tras otra en la literatura de Javier Marías. El protagonista de *Tu rostro mañana*, Jacobo Deza (al que su maestro, para hacerlo rabiar, llama de vez en cuando Iago) explica sobre Shakespeare lo que Marías ha explicado en varios artículos de prensa y entrevistas (quizá otra metalepsis):

«A Shakespeare tampoco se lo comprende a menudo o no cabalmente, y sin embargo abre diez senderos o bocacalles por los que adentrarse y llegar muy lejos cada vez que da metáfora oscura o ambigüedad deslumbrante (los abre si uno sigue mirando y pensando más allá de lo necesario [y] se insiste a sí mismo y se dice “Y qué más”, allí donde diría uno que ya no puede haber nada» (Marías, 2004: 252-253).

En la narrativa de Marías hay, como Deza sugiere, un empeño por desbrozar esos senderos apuntados por Shakespeare, cuyo trazado sólo puede advertirse si uno está decidido a leer al inglés preguntándose, a cada rato, «¿qué diablos significa *eso* en realidad?» (Marías, 2014a: 334). Por eso, el novelista madrileño, en su entrevista a *Paris Review,* parece evocar las palabras de Deza (o hacerlas suyas como si no lo hubiesen sido siempre) al responder a una pregunta sobre qué grandes escritores no eran de su gusto:

«Por lo que a mí se refiere, escritores como Kafka son tan herméticos que no se les puede tomar de modelo, mientras que alguien como Shakespeare deja tantos caminos por explorar, tantas cosas apenas anunciadas, tantas imágenes intensas sin explicar…que le invitan a uno, si no a seguir sus pasos, por lo menos a inspirarse en él» (Marías, 2014b: 389).

**2.2.2. Sterne y el tiempo dilatado**

El tiempo, que nos detiene en su escrutinio,

debe también de detenerse él mismo

**Shakespeare, *Enrique IV***

Javier Marías consideraba que un escritor miente, por pudor, cuando se le pregunta cuál es su libro favorito. Sus respuestas (*Don Quijote*, *El corazón de las tinieblas* o *Lolita*) pretenden, sin conseguirlo, burlar al metódicamente curioso entrevistador, ya que el libro favorito de un escritor es siempre uno de los que él mismo ha escrito. Por eso, Marías defendía que su novela predilecta era *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (Marías, 2014a: 362); algo que choca y no, al mismo tiempo, con su premisa, puesto que el autor de este libro no es el madrileño, sino un escritor que llevaba casi doscientos años muerto cuando, en 1951, Marías nació en la calle Covarrubias.

Laurence Sterne vino al mundo en Irlanda en 1713 y se marchó de él en Inglaterra cincuenta y cinco años después (Sterne, 2017: 31). Su producción literaria no es muy amplia: una sátira religiosa inédita aún en español (*A political romance*), una tetralogía inacabada de libros de viajes (*Viaje sentimental por Francia e Italia*), la publicada correspondencia con su amada (*Cartas a Eliza*) y algunas otras cartas que fueron dadas a la imprenta cuando Sterne ya había muerto (*Correspondencia*); y el libro antes citado por Marías, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, compuesto por nueve volúmenes, a los que cabe sumar los cuatro sermones de Mr Yorick.

*Tristram Shandy* se inserta en una novelística inglesa crecida bajo el amparo de *El Quijote*, y en la que se halla, además de la de Sterne, la obra de Tobias Smollett, Richard Graves o Charlotte Lennox (Pardo, 2005: 57). Siguiendo «la estela cervantina», Sterne publica por entregas una novela paródica y de carácter revolucionario cuando apenas la novela inglesa había echado a andar (Pardo, 2005:58). Sterne no esconde en ningún caso el influjo del autor del *El Quijote*, sino que incluye referencias a este en algunos puntos de su novela, tales como citas de Sancho Panza o el empleo del adjetivo «cervantino» (Sterne, 2017:29). La obsesión que domina a los Shandy está representada, además, por un caballo, aunque en este caso sea de juguete (*hobby-horse* en inglés; de ahí vendrá, años después, el término “hobby” para designar una afición). Tal y como señala Pedro Javier Pardo, lo quijotesco de Tristram Shandy, en oposición a Alonso de Quijano, es que si el deseo del hidalgo era el de vivir una vida digna de ser narrada, el de Tristram Shandy es narrarla él mismo (Pardo, 2005:62). La forma en que Shandy afronta su “caballo de juguete” es extremadamente inusual: su narración está atravesada por digresiones, descripciones de personajes y de incidentes «que no pertenecen en sentido estricto a su historia [pero que] son necesarias para el entendimiento cabal de la misma» (Pardo, 2005:62). Lo exhaustivo de su gesta lleva a Tristram a comenzar su biografía, no con su nacimiento, sino con su concepción (Sterne, 2017:6). Unas páginas más adelante, y en previsión, quizá, de lo singular que podía resultar esta narración a un lector dieciochesco, Shandy se ve obligado a justificar su método: «Debe usted tener un poco de paciencia», le dice,

«he acometido la empresa, ya lo ve usted, de escribir no sólo mi vida, sino también mis opiniones, con la esperanza y el deseo de que su conocimiento de mi carácter y de la clase mortal que soy por medio de lo uno le predispondría mejor para lo otro» (Sterne, 2017:11).

El narrador de *Tristram Shandy* llega, incluso, a celebrar su «magistral» talento para la digresión, «cuyo mérito, me temo, le ha pasado hasta ahora desapercibido a mi lector [ya que esta] se trata de una excelencia que muy pocas veces se busca». «En una palabra», concluirá, «mi obra es digresiva y también progresiva» (Sterne, 2017:61-62). Entre tanto, mientras Tristram habla de su tío Toby o de su padre Walter, el lector tiene la oportunidad de conocer al propio Tristram, gracias «a los procesos mentales y asociativos que su escritura describe indirectamente». Así, «la narración de *Tristram Shandy* se convierte en una forma de caracterizar al narrador» (Pardo, 2005:64).

Si en *Tristram Shandy* pueden reconocerse las huellas de Cervantes, son fáciles de apreciar las de Sterne en escritores de la talla de James Joyce (Pardo, 2005:64) o Eveyln Waugh (Lodge, 2002:128). Milan Kundera creía que una de las grandes contribuciones de Sterne a la literatura era la abolición de la trama argumental como gran vertebradora de la novela, un fenómeno al que el checo le da el nombre de «despotismo de la story»:

«Sterne renuncia completamente a la *story*; su novela no es más que una única digresión multiplicada, un único baile alegrado por episodios cuya unidad, deliberadamente frágil, singularmente frágil, está tan sólo hilvanada por algunos personajes originales y sus acciones microscópicas, cuya futilidad hace reír. (Kundera, 2005:23)».

Pese a que Tristram Shandy había inspirado a autores hispanoparlantes como Lezama Lima, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes (Toda, 1989:811) o Cabrera Infante (Vila, 2015:31), la obra de Sterne, con la salvedad de *Viaje sentimental por Francia e Italia*, no se traduce al español hasta 1975, de la mano de José Antonio López de Letona (Pegenaute, 1992:134). En la década de los setenta, *Tristram Shandy* volverá a ser traducido dos veces: primero, por la editorial Planeta, en 1976; y después, por Alfaguara, en 1979. Este trabajo corrió a cargo de Javier Marías, y le haría merecedor del Premio de Traducción Fray Luis de León.

El *Tristram Shandy* de Alfaguara está precedido por un prólogo de Javier Marías en el que se dirige al lector, como hará después el doblemente mediado Tristram (primero por Sterne; luego por Marías). El madrileño advierte, en su traducción, de la existencia de «infidelidades notorias (tales como la adición o supresión de un adjetivo, por ejemplo)», orientadas a mantener el ritmo, «esencial en la novela de Sterne». También introduce Marías el singular uso de guiones por parte del humorista irlandés, que «fueron igualmente una sorpresa para el lector británico del siglo XVIII», y cuyo objetivo es establecer cierta cadencia retórica. Por último, en su prólogo, el novelista hace saber al lector que la edición de Alfaguara cuenta con más de mil notas aclaratorias, aunque sólo le recomienda su consulta completa «al curioso, al estudioso, al investigador», mientras que el lector tradicional puede pasarlas por alto (Sterne, 2017:15). Este apunte, que puede parecer meramente académico, delata ya la aprehensión del espíritu de Sterne por parte de Marías, al concebir que su traducción puede ser leída a ritmos diferentes por dos lectores que comenzasen su tarea de forma simultánea, como ocurre en el capítulo veinte del primer volumen de *Tristram Shandy*, cuando el narrador insta a una de sus lectoras a que vuelva a leer el pasaje anterior porque ha estado muy «distraída» y no ha reparado en la relevancia de que la madre del protagonista fuese papista. Así, mientras esta señora acata las órdenes de Tristram, los demás lectores pueden continuar la lectura sin mirar atrás (Sterne, 2017:50-51). Por todo esto, Gareth Wood, en su estudio titulado *Javier Marías´s debt to translation*, afirma que la versión de Marías es superior a las anteriores, que habían eliminado la sintaxis de Sterne y su «excéntrica puntuación» (Wood, 2012:78). Según el juicio de Ortega y Gasset, las traducciones de Letona y la realizada por Aznar para Planeta serían «pseudotraducciones», puesto que no han arrancado «al lector de sus hábitos lingüísticos y [no lo han obligado] a moverse dentro de los del autor». Marías, en cambio, ha llevado «al extremo de lo inteligible las posibilidades de su lengua [para que] transparezcan en ella los modos de hablar propios al autor traducido» (Ortega y Gasset, 1947:432 y 452).

En total, si se suman no sólo las páginas que componen *Tristram Shandy*, sino también las ocupadas por las notas de Marías y un glosario de términos poco conocidos, la edición de Alfaguara supera las setecientas páginas. El esfuerzo que le supuso al novelista madrileño la traducción de Sterne fue lo que lo llevó a afirmar que ese era su «libro preferido [ya que] todas y cada una de las frases, de las palabras que lo componen […] no sólo pasaron ante mi atenta vista, sino por mi cuidadoso entendimiento y por mi vigilante oído, y luego por mi propia lengua» (Marías, 2014a: 363). Aunque declaró que, «algún día», le gustaría traducir *Palmeras Salvajes* de Faulkner o *Prufock* de Eliot, Marías confesaba que verter *Tristram Shandy* al castellano era una tarea que, a sus cincuenta años, ya se consideraba «incapaz de hacer» (Marías, 2014a: 365).

Sterne y su obra cumbre son apariciones recurrentes en las novelas de Javier Marías. Por ejemplo, en *Todas las almas*, el latoso comensal que el narrador tiene que soportar durante una sobremesa exclama que el impuesto sobre la sidra del que versa su tesis doctoral había sido mencionado por «Sterne en uno de sus sermones» (Marías, 1989: 62). Más adelante, Toby Rylands, el mentor del anónimo narrador, le anuncia a este que está escribiendo «el mejor libro que jamás se haya escrito sobre Laurence Sterne y su *Sentimental Journey*» (Marías, 1989: 153). En la primera entrega de *Tu rostro mañana*, el inesperado hermano de Toby Rylands, Peter Wheeler, le dice a Jacobo Deza que Rylands se reconcilió con su nombre, Toby, tras leer *Tristram Shandy*, «gracias al Tío Toby» (Marías, 2010: 257). En la tercera entrega de *Tu rostro mañana*, Deza vuelve a toparse con Laurence Sterne, en esta ocasión al visitar, en compañía de Tupra, el pueblo de Coxwold, «la casa que hace dos siglos y medio era la del escritor Laurence Sterne, Shandy Hall, así llamada en honor de su novela más importante, *Tristram Shandy*.» El jefe de Deza, Tupra, mantuvo en el pasado una relación con el ya para entonces difunto Toby Rylands, con lo que el narrador supone que la inexplicable visita a York se debe a la influencia de Rylands,

«quien llevaba años trabajando, cuando yo lo traté, en 'el mejor libro que jamás se haya escrito', según me dijo una vez —no tanto con inmodestia cuanto con convicción—, sobre la otra obra principal de Sterne, *A Sentimental Journey* o *Viaje sentimental*» (Marías, 2012:221-222).

Los vestigios de Sterne en la prosa de Marías llegan, incluso, más lejos: La viuda Wadman, un personaje de *Tristram Shandy* (Sterne, 2017:485), aparece en la primera entrega de *Tu rostro mañana* como una de las invitadas a la cena fría organizada en casa de Peter Wheeler (Marías, 2010:96).

Aunque *Tristram Shandy* es su culminación como traductor, en una entrevista, Marías aventuró que su primera traducción fue en 1974 (Vila, 2015:375); aunque en el artículo *Los antiguos amigos*, el novelista recuerda cómo, en casa de la madre de un amigo, «hizo uno de sus primeros trabajos remunerados»: corregir y pulir la traducción de «aquel libro tan malo que gozó de enorme éxito, *Love Story*» (Marías, 2014b: 301). El novelista (que lo era ya en ciernes, puesto que *Los dominios del lobo* estaba próxima a salir de la imprenta) apenas tenía, por entonces, diecinueve años (Cruz, 11 de septiembre de 2022). E incluso hay registros de traducciones anteriores, como las que Marías realizó para su tío Jesús Franco, que «fue la primera persona que encargó a su sobrino traducir del inglés», siendo la traducción, en concreto, la de unos guiones de películas de terror con los que Franco esperaba inspirarse para emprender su propio proyecto, que acabó teniendo el título de *El conde Drácula* (Wood, 2012:23). Para Marías, ninguna «práctica literaria» aporta tanto a un escritor como la traducción (Braudeau, 2008:24), e incluso llegó a justificar el abandono de esta porque «se parece demasiado a escribir como para poder simultanear las dos cosas» (Iborra, 2001:154).

La traducción para Marías era, por tanto, mucho más que un simple ejercicio de conversión: constituía una auténtica representación del autor original, lo que obligaba al traductor a crear un texto nuevo que, no obstante, se pueda «reconocer» como el que le sirve de base (Marías, 2014a: 344).

Sus días como traductor, especialmente aquellos pasados ante el *Tristram Shandy* de Sterne, al que dedicó dos años, tuvieron un efecto en la poética de Javier Marías: Vila se referirá, en la tesis doctoral que consagra al escritor, que este «buscará primero con la imitación de estilos ajenos y luego con la traducción darse a sí mismo un idioma en cierto sentido personal, una modulación propia del español, reveladora de una temprana conciencia literaria relativa al uso de la lengua» (2015:174).

Al habitar este terreno liminar entre dos lenguas, el inglés y el español (aunque hablase otras, de la única de la que tradujo fue del inglés), Marías adquiere una noción de la escritura similar a la expuesta por su maestro Benet, que entendía la traducción como una «variación musical sobre un mismo tema» (1997:121). Esta variación no afectaría únicamente a la semántica, sino también a la gramática y la sintaxis nativas del escritor, que al haberse puesto en contacto con otras lenguas se vuelve dúctil y se desnaturaliza. Por eso, «se diría que con la traducción del inglés Javier Marías quiso hacer lo que T.S. Eliot hizo en su momento con el francés», es decir, trufar sus textos de citas traducidas de Baudelaire y de Laforgue, cuya musicalidad poética no tenía, en opinión del poeta inglés, parangón en su lengua vernácula (Vila, 2015:328). O, por señalar un último ejemplo, Marías siguió los pasos de Nabokov, traductor de su propia obra, o los admiró al menos desde la distancia, ya que la producción literaria del ruso subrayaba que «la lengua en que un escritor escribe es de gran importancia [pero] no deja de ser secundaria» (Marías, 2009a:169).

Ese español insólito que ensambla la prosa de Marías, resultado (aunque no sólo) de la penetración del inglés en su literatura, le ha valido elogios; pero también no pocos reproches, como los ya referidos de Francisco Umbral, para el que Marías era

«el máximo representante de una novela aseptizada, de una prosa despersonalizada, de un victorianismo que se agrega al panorama español con reservas y escrúpulos» (Umbral, 1995:156).

En el ensayo *Javier Marías, una estafa editorial*, del escritor García Viñó, la crítica al estilo del novelista madrileño se extiende a lo largo de más de veinte páginas, en las que se desglosan sus supuestos errores sintácticos, sus innecesarias repeticiones o, incluso, la «torpe» utilización de adverbios y adjetivos, así como los casos en los que las incursiones de Marías en el humor fracasaban (Viñó, 2005: 19). El *Tristram Shandy* no satisfizo, por cierto, a muchos de los colegas de Sterne, que se encargaron de dejar constancia de su desagrado en vehementes libelos que acabaron convirtiéndose en la única parte de su obra que ha llegado hasta nuestros días (Sterne, 2017:1).

Ilse Logie, en su ensayo *La traducción, emblema de la obra de Javier Marías*, señalará que el novelista madrileño no se ha limitado a entreverar sus textos con citas de otros autores, a los que traduce libremente o parafrasea, sino que llega a «traducirse a sí mismo» (2001:72), deslizando en sus novelas pasajes o frases de las anteriores, lo que las transforman en cajas de resonancia de su propia obra. Este imprevisible extrañamiento a través de la autotextualidad, sumado al particular estilo «divagatorio», heredero de las tensiones translaticias entre representación y recreación, llevan a Logie a afirmar que es legítimo asignarle «a la traducción un papel emblemático en la obra de Javier Marías y conferirle el estatuto de matriz de su escritura» (Logie, 2001:75).

También cabe recordar el peso que, en sus novelas, tienen términos sin traducción exacta al español, como *to haunt* de *Mañana en la batalla piensa en mí* (Marías, 1996:92) o el vetusto *ġe·brȳd-guma* (Marías, 1996:234); el *to eavesdrop* y el *to overhear* de *Todas las almas* (Marías, 1989:192); o, al contrario, la palabra *patria*, que, según Jacobo Deza en *Tu rostro mañana: Fiebre y lanza* (Marías, 2010:85), carece de equivalente exacto en inglés.

La pulsión entre la lengua de partida y la lengua de llegada y lo bifronte del traductor, visible e invisible al mismo tiempo, son cuestiones que no inciden únicamente en el estilo de Marías, sino también en la caracterización de sus narradores, como más adelante se apreciará.

Pese a lo expuesto, la contribución de Sterne a la narrativa de Marías no es meramente indirecta como *tour de force* idiomático, sino que, entre los múltiples rasgos particulares del autor de *Tristram Shandy*, el novelista madrileño ha destacado uno por su valor pedagógico: la gestión del tiempo. «Una de las cosas que aprendí de [Laurence Sterne] es la utilización del tiempo», confesará Marías. «Descubrí que un minuto puede durar ochenta páginas» (2010:398). La minuciosidad de Tristram al escribir su biografía hace que su nacimiento no se produzca hasta las últimas páginas del volumen III del libro (Sterne, 2017:187). En el capítulo trece del siguiente volumen, el narrador muestra esta reflexión: como hace ya un año que comenzó a narrar su vida, pero aún no ha «pasado, sin embargo, del primer día de mi vida», resulta que ahora tiene «trescientos sesenta y cuatro días más de vida que contar que cuando empecé a escribir mi obra». Tristram admite con sorna su derrota: en lugar de avanzar, lo que ha hecho «ha sido retroceder […] el equivalente a trescientas sesenta y cuatro veces tres volúmenes y medio». A renglón seguido, el narrador se apresura a justificar su retroceso: todo se debe a que el primer día de su vida fue muy «ajetreado» (Sterne, 2017:250-251).

Esta dilatación prodigiosa del tiempo, que también podía encontrarse en *El Quijote* y, en opinión de Marías, constituía una de sus principales virtudes (2014a:121), es muy reconocible en la obra del novelista madrileño, que la definía, a su vez, como «mi mayor prerrogativa y quizá mi mayor interés como novelista» (Grohmann, 2005:139). No en vano, Gareth Wood sugiere que la escritura de Marías se encontraba «embrujada [*haunted*]» por el fantasma de Sterne, como lo estaba el narrador de *Mañana en la batalla piensa en mí* en relación a Marta Téllez (Wood, 2012:101) Tal vez el caso más memorable esté en la segunda entrega de *Tu rostro mañana*: Tras un alboroto ocasionado en una discoteca por de la Garza, agregado español procaz e insufrible, del que Deza, el narrador, es lateralmente responsable, su jefe, Tupra, le ordena llevárselo a un cuarto de baño de discapacitados usando algún pretexto. Allí, han de esperar ambos a que Tupra se presente, lo que ocurrirá «dentro de siete minutos más o menos», según calcula este (Marías, 2004:172). Aunque la estimación no es desacertada (Deza presupone que, a lo sumo, serían «doce» los minutos transcurridos desde la promesa), para cuando Tupra aparece en el cuarto de baño, el lector habrá leído cincuenta páginas nuevas (Marías, 2004:222). Lo ocurrido en el cuarto de baño no es difícil de sintetizar: Tupra desenvaina una espada en la que Deza no había reparado y corta la redecilla con la que el agregado cubre su cabeza, y que había sido la causante del escándalo, al golpear el rostro de la mujer de un mafioso con la que de la Garza estaba bailando. Deza, también atónito, apenas sí trata de intervenir para detener a su jefe, que, tras reducir la redecilla a jirones, golpea a de la Garza, sumerge su cabeza en el agua del retrete y, cuando ya se ha dado por satisfecho, le ordena a Deza que le traduzca unas pocas palabras amenazantes, y que podrían resumirse en la siguiente frase: “Haz como si nada de esto hubiese ocurrido, pero ve con cuidado”. Tupra, mucho más entero que Deza, le pide a este un peine, se atusa el cabello y ambos salen del cuarto de baño, dejando tras de sí a un maltrecho de la Garza. Este acontecimiento no puede haberse extendido por más de dos o tres minutos en total, pero su narración le lleva a Marías setenta y una páginas (2004:293). A lo largo de este pasaje, una de las frecuentes evocaciones del narrador es la melodía de una canción que Deza ha entreoído mientras busca a de la Garza por la discoteca. La melodía, que silba con despreocupación un cliente de la discoteca, era «*The* *Bard of Armagh*, una canción irlandesa, o *The Streets of Laredo* si se prefiere […] son la misma melodía con distinta letra y acompañamiento» (Marías, 2004:117). Aunque durante la escena de la espada, el silbido de esta melodía no se escucha, Deza la recuerda constantemente y reinterpreta los diferentes versos de sus diferentes versiones, tal y como si la canción continuase sonando. Esto es, quizá, una reminiscencia del largo parto de Tristram Shandy, que estuvo acompañado por el persistente silbar del tío Toby, que acomete una y otra vez el *Lillabullero*, una canción militar inglesa (Sterne, 2017:151).

«Si alguien decide saltarse todas esas páginas», opinaba Marías sobre la escena del cuarto de baño

«para averiguar si al final se decapita a ese hombre, está en su derecho, pero mi intención, mi esperanza más bien, es que todas las digresiones de mis libros resulten lo bastante interesantes de por sí para que el lector espere, no porque sí, sino porque se diga: «Bueno, el autor ha interrumpido esto, y me gustaría saber ya qué pasa con la espada, pero esto que está contando ahora también me interesa». Pongo a prueba la paciencia del lector a propósito, sí, pero nunca de forma gratuita» (Marías, 2014b:387-388).

Los narradores de Marías son, por tanto, «digresivos y progresivos», como lo es Tristram Shandy, y, probablemente, sus días y sus noches sean, también, igual de «ajetreados» que los del personaje de Sterne.

**2.2.3. Hitchcock y el hombre que observa**

Mas carecen los ojos de la gracia suprema:

No esbozan sino lo que ven, y al corazón ignoran.

**Shakespeare, *Soneto XXIV***.

Durante décadas, la correspondencia entre la literatura y el cine ha sido contemplada como una relación desigual: el cine, como arte joven y ávido de contar historias, buscaba su inspiración en la literatura, que le prestaba ayuda con desinterés. Bastaría, para fundar esta teoría, recordar la época en la que Hollywood reclamó el talento de los grandes escritores americanos (Faulkner, Scott Fitzgerald, Steinbeck, Greene o Arthur Miller), pero también el de literatos extranjeros, como el español Jardiel Poncela (Aresté, 2006:273). La influencia del cine en la literatura, en cambio, ha sido continuadamente orillada por la crítica especializada, con la excepción de «los procedimientos cinematográficos que el Séptimo Arte legó a la novela» (López, 2021:576). Una idea dominaba el vínculo de la escritura con el audiovisual: la incontestable supremacía del texto literario frente a la imagen cinematográfica (Bazin, 1990:116).

En su ensayo *La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes*, Pérez Bowie abre la puerta a un análisis que indague en «las influencias de la literatura sobre el cine», pero también en las influencias del «cine sobre la literatura y en la existencia de los numerosos fenómenos de intertextualidad entre ambos» (Pérez Bowie, 2004:277). El vasallaje del cine respecto a la literatura desaparecía: si un arte, eminentemente visual, recurría a las palabras para nutrirse; el otro, de naturaleza verbal, iría, por su parte, a la caza de imágenes.

Las películas han sido una referencia cultural destacada para las últimas generaciones de escritores que, como confesaba Alberti en su poema, habían nacido con el cine. Para estos, las ficciones cinematográficas forman parte de su universo creativo en la misma medida que las literarias. Muñoz Molina, contemporáneo de Marías, habla de la pantalla del cine como «una sábana blanca sobre la que se proyectaban mágicamente las imágenes, [y en la que] las películas se hacían visibles en la oscuridad, igual que los sueños» (Muñoz, 3 de diciembre de 2022). En sus obras, es frecuente detectar el influjo de esos sueños de celuloide: En *Ardor guerrero,* por ejemplo, Muñoz Molina cuenta cómo se conmovió al ver el musical *Hair* en su primer permiso durante el servicio militar (Muñoz, 1995: 119-220). Los lazos del cubano Cabrera Infante con el cine son aún más estrechos, y prueba de ello es su volumen *Cine y sardinas*, en el que glosa anécdotas, comentarios y obituarios de múltiples actores y directores, o su *Arcadia todas las noches*, en el que el cine toma la forma de ese paraíso imperturbable regido por la felicidad.

Cabrera Infante, «el más aventajado discípulo de Sterne» como lo definió una vez Javier Marías, mantuvo con este una larga amistad, nacida una noche en la que el novelista madrileño y el habanero acabaron «hablando más de cine que de literatura, como tantas otras veces después» (2014a:244). Así, su simpatía mutua no se debía únicamente a su veneración por el escritor de *Tristram Shand,* ya queambos amaban el cine.

La cinefilia de Cabrera Infante y Marías no se encontraba, por ejemplo, en Benet y García Hortelano, que «tenían mala o nula relación con el cine, al que apenas iban». Como representantes de una generación anterior, estos escritores no compartían con sus epígonos una infancia «asociada al cine más que a casi ninguna otra cosa», como era el caso de Marías (2014b:74).

*Los dominios del lobo*, la primera novela del madrileño, fue tildada por su autor de «descaradamente cinematográfica» (2014b:77). Esta filiación audiovisual la achacó un crítico literario a que Marías manejaba «un mundo de referencias que en última instancia le es y nos es ajeno; se nutre de experiencias tenidas en la butaca de un cine o leyendo en un sillón» (Marías, 2014a:54). Entre los modelos cinematográficos que Marías, años después, era capaz de rastrear en su ópera prima, se encuentran «*El buscavidas* y *Dulce pájaro de juventud*, *Desde la terraza* y *Con la muerte en los talones*, *Lo que el viento se llevó* y *Pasión bajo la niebla*, *Un magnífico bribón* y *Esplendor en la hierba* y mil más» (2014b:76-77).

No en balde, el novelista, cuando aún no lo era pero aspiraba a serlo, se fue a Francia para escribir *Los dominios del lobo*. Allí, se hospedó en casa de su tío Jesús o Jess Franco, «director de cine [que] en aquellos años hizo varias versiones de Drácula y Fu-Manchú con un decadente Christopher Lee como protagonista» y, también, «prolífico director de películas pornográficas» (2014b:148-149). Esta segunda faceta artística no entusiasmaba a Dolores Franco, madre de Javier Marías y hermana del director, por lo que el novelista puso rumbo a París sin avisar a sus padres hasta encontrarse ya en tierra francesa. El objetivo de su viaje era ver cuantas películas de «cine americano de los años treinta, cuarenta y cincuenta» le fuese posible, ya que la parisina Cinémathèque de Henri Langlois se dedicaba, por aquel entonces, a programarlas «frenéticamente». «Consideré», decía Marías, «que lo mejor que podía hacer para escribir la novela era pasar una temporada en el único lugar del mundo en el que podría estar en contacto con ese material» (2014b:149). Durante su mes y medio francés, Marías vio («nunca olvidaré el número», agregaba) ochenta y cinco películas, y «no todas fueron americanas» (2014b:151).

Aunque se atenuasen en las siguientes, las huellas del cine en las novelas de Marías siempre estuvieron a la vista, ya sea como “latido inicial”, «según la expresión de Nabokov» (Marías, 2014a:76), o como elemento puramente literario. Entre esos primeros latidos, se cuenta la película de Jean Renoir *El río*, una de las «predilectas» de Marías, y que sirvió como base para un pasaje de *Todas las almas*, según desveló el propio novelista madrileño (Marías, 2014b:77). Los personajes de Marías están en permanente contacto con el cine, aunque a veces, sea este contacto ocasional (hay una televisión encendida, y ellos la miran), como en el arranque de *Mañana en la batalla piensa en mí*, con Víctor Francés viendo *Recuerdo de una noche* mientras Marta Téllez, a su lado, agoniza (Marías, 1996:20); o Jacobo Deza, que hace tiempo (y disfruta) con *Babe, el cerdito valiente*, en *Tu rostro mañana*, para así demorarse lo máximo posible en el piso de su exmujer Luisa y coincidir con ella en su regreso a Madrid (Marías, 2012:272). Esta película, que acaba siendo del agrado del narrador pese a su resistencia preliminar, gustó al también inicialmente reticente padre del autor de *Tu rostro mañana*, Julián Marías, que destacó en un artículo para *Blanco y Negro*, como Deza, el excepcional trabajo interpretativo de los animales (Marías, 14 de abril de 1996). Otras veces, la visión de la película es intencionada, como ocurre, también en *Mañana en la batalla piensa en mí*, con *Campanadas a medianoche* (pero quien la ve no es Víctor Francés, el narrador, sino el regio Only the Lonely) o la no citada expresamente en el libro, pero ya mencionada aquí *Ricardo III*, de Lawrence Olivier. Quizá, la penetración definitiva del cine en la obra de Marías se dé en *Así empieza lo malo*, ya que Juan de Vere, el narrador, trabaja para Eduardo Muriel, crepuscular director de cine para el cual de Vere, en un principio, traduce guiones. En esta obra, las referencias cinematográficas son poco menos que innumerables: el narrador recuerda, por ejemplo, el nombre de actores y de actrices para describir a los personajes que lo rodean, y con los que estos comparten un rasgo, como el bigote de Muriel, que podría ser el «de Errol Flynn [o el de] Ronald Colman, Robert Donat, Basil Rathbone, incluso David Niven y Robert Taylor» (Marías, 2014:20-21). Pero el cine no sirve únicamente, en *Así empieza lo malo*, como mero ruido de fondo: De Muriel, se dice que ha trabajado localizando exteriores o «viajando a la caza de financiación» para alguna película de «Jesús Franco o Jess Frank» (Marías, 2014:141-142); y toda una escena del libro cuenta con la presencia y participación del actor británico Herbert Lom (Marías, 2014:70). Estos directores y actores pertenecen a una generación previa a la del joven De Vere, que ve cómo, durante una conversación con Muriel, este le recrimina lo siguiente: «Me parece que todavía has vivido menos vida que leído novelas y visto películas» (Marías, 2014:56). El comentario es casi un parafraseo de la crítica que el autor recibió cuando su novela, *Los dominios del lobo*, llegó a las librerías.

Pero si hay una influencia cinematográfica detectable en la obra de Marías, esta quizás sea la de Alfred Hitchcock. El inglés era el director de cine preferido del novelista (*Star Magazine*, 1993), que seleccionó, para la lista de *Nickel Odeon* de 1997, *Con la muerte en los talones* como una de las diez mejores películas de la historia del cine (Marías, 2009b:265). La historia del erróneo señor Kaplan acompañará a *La ventana indiscreta* (1954) en las «25 películas de nuestra vida» que Marías confeccionó, también, para *Nickel Odeon* (Marías, 2009b:271). *Con la muerte en los talones* (1959) es, seguida por *Vértigo* (1958), la película de Hitchcock favorita del crítico de cine Miguel Marías, hermano de Javier (Marías, 2006a:264). El padre de ambos, Julián Marías, compartía la afición de sus hijos por Hitchcock, al que consideraba uno de sus directores preferidos junto a Ford y Wilder (Redacción, 14 de febrero de 2016). En su libro *Visto y no visto*: *Crónicas de cine*, Julián Marías comenta los títulos *Extraños en un tren, Los pájaros*, *El caso Paradine* y *Cortina rasgada* (Marías, 1970: 180, 384, 452, 492) y en su artículo Hitchcock o la nostalgia, elogia al director inglés, del que dice que «ha alcanzado una de las cimas del cine y además resulta perfectamente actual». También señala el filósofo que no le parece «deseable otro Hitchcock», sino un creador que «parta de él», de tal forma que sus «obras no fuesen posible sin Hitchcock» (Marías, 17 de junio de 1990).

La escena de *Todas las almas,* en cuya génesis se encontraba *El río* de Renoir, estaba también «relacionada con *Vértigo*, de Hitchcock, como no es difícil suponer» (Marías, 2014b:77). Esta película será, en opinión de Carmen María López, el venero de *Así empieza lo malo*. En su ensayo *Reescribir el Vértigo (de entre los vivos): La impronta cinematográfica de Hitchcock en así empieza lo malo, de Javier Marías,* López desglosa los parecidos de la novela de Marías con la película de Hitchcock: en ambos casos, «un marido insatisfecho con su relación amorosa (Gavin Elster-Eduardo Muriel) busca a un detective (Scottie-Juan de Vere) para que espíe los pasos de su mujer (Madeleine-Beatriz Noguera)» (López, 2017:273). Como ocurría en *Vértigo*, ese “detective” (que en ninguno de los dos casos, ni en el cinematográfico ni en el literario, es tal, y sólo ejerce de detective como favor al “marido insatisfecho”) acaba cautivado por la mujer a la que persigue; y la identidad de la mujer, como subrayará López, se desliza hacia un terreno difuso, en el que su perseguidor (ya sea por engaño de la perseguida, como pasaba en *Vértigo*; o por sugestión del narrador, como en *Así empieza lo malo*) la confundirá con otros personajes: la falsa Judy y Carlota Valdés, antepasado del personaje de Madeleine, en la película de Hitchcock; Susana Noguera, hija de Beatriz, en el libro de Marías (López, 2017:283).

*Así empieza lo malo*, aunque también *Tu rostro mañana* (Deza en pos de Custardoy a través del Madrid de los Austria) *Corazón tan blanco* (Ranz tras Arena Visible por las calles de Nueva York) o *Mañana en la batalla piensa en mí* (Francés a la hermana de Marta Téllez), incluye pasajes en los que el narrador sigue, a hurtadillas, a un personaje (en este caso, de Vere a Beatriz Noguera). En persecuciones como las descritas, es fácil evocar los tramos de *Vértigo* en los que Scottie (James Stewart) sigue a Madeleine (Kim Novak) por San Francisco. Esta analogía ni siquiera es ajena a los propios narradores de las novelas, como le ocurre a De Vere cuando los pasos de Beatriz Noguera lo conducen hasta la iglesia de Nuestra Señora de Darmstadt:

«No sé muy bien por qué […] el ambiente del lugar me recordó vagamente al de la casa en la que estuvo y no estuvo Cary Grant secuestrado una tarde en *Con la muerte en los talones*, y a la vez […], al de la zona por la que se aventuraba James Stewart en Londres, buscando a un tal Ambrose Chappell en *El hombre que sabía demasiado*» (Marías, 2014:166).

Más adelante, De Vere dirá que, en sus tareas de prosaico espía, «tal vez imitaba ahora a criaturas de Hitchcock» (Marías, 2014:191). Este espíritu se filtra, también, en la silenciosa persecución a la que Ranz somete a Jack en *Corazón tan blanco*: El misterioso Arena Visible, al que una amiga del narrador ha conocido a través de una agencia de contactos, es comparado a ciegas (Ranz no alcanza a verle el rostro, así que se lo imagina) con Sean Connery (Marías, 1992:175), protagonista, entre otras, de *Marnie, la ladrona*, película de Hitchcock. Precisamente, será una escena de esta obra la que Marías destaque en su conversación con Vargas Llosa y Reverte organizada por *XL Semanal*: Marnie, interpretada por Tippi Hedren en la película, abre una caja fuerte mientras, a corta distancia, una mujer de la limpieza hace su trabajo. Si la limpiadora la descubre, estará perdida, pero Marnie no ha reparado en la mujer, que lentamente se acerca a ella: «La va a pillar. Y, de pronto, a Tippi Hedren se le cae el bolso, hace ruido y, entonces, resulta que la mujer es sorda». «Yo del que más he aprendido para la narración [entre todos los directores de cine] es de Hitchcock», concluirá Marías (Goitia, 21 de mayo de 2017). Por su parte, en *Tu rostro mañana*, el lugar en el que Deza comienza a seguir a Custardoy (el Museo del Prado, y Custardoy frente a un cuadro, ignorando la presencia del narrador) remite a la escena en la que Madeleine observa, supuestamente embelesada, el retrato de Carlota Valdés bajo la mirada de creciente fascinación de Scottie.

López señalará que «cineasta y novelista convergen en el tratamiento del espionaje, el amor y su pulsión de muerte, el hilo de continuidad entre los vivos y los muertos, o el secreto profundo (inconfesable) bajo el que subyace la verdad» (López, 2017:273).

La novelística de Marías parece retomar, en cierta medida, los temas que Hitchcock apuntó al inicio de su carrera, «cuando sus películas no tenían nada de policíacas […] sino que eran […] melodramas, historias de amor, de pasión y celos, de deseo frustrado y obstinado» (Marías, 2006b: 30). Esto, que es el núcleo de la mayor parte de la producción literaria de Marías, se entrevera también con las facetas del Hitchcock posterior (el Hitchcock capital), que menciona Carmen López, así como con otras netamente endémicas de Marías, como el sentido del humor (también empleado por Hitchcock, aunque muy escueto en películas como *Vértigo*): López comparará la escena de Juan de Vere en Darmstand con la de Scottie en San Juan Bautista. Ambas concluyen con la sorpresiva aparición de una monja, pero sólo en *Así empieza lo malo* la irrupción tiene una «vertiente humorística», mientras que, en *Vértigo*, la religiosa causa la muerte de Madeleine, que se asusta al ver su silueta en las escaleras y cae del campanario (López, 2017:285).

Otra de las peculiaridades que el cine de Hitchcock comparte con la literatura de Marías, y que apenas ha sido mencionada, es la inclinación hacia lo inverosímil. En su célebre conversación con Truffaut, el director inglés declaró que la verosimilitud no le interesaba, y ponía como ejemplo la oportuna presencia, en el pueblo en el que transcurre *Los pájaros*, de una ornitóloga. «Naturalmente», decía, «habría podido rodar tres escenas para hacerla llegar de forma verosímil, pero estas escenas no tendrían ningún interés» (Truffaut, 1974:103). Como contrapartida, Hitchcock señalaba el género documental, en el que «Dios es el director» y, por tanto, el cineasta ha de ceñirse a ciertas reglas lógicas y racionales, porque está reflejando la vida misma. En una película, el director es quien ocupa el lugar de Dios; quien «debe crear la vida» (Truffaut, 1974:104). A este respecto, Hitchcock dirá que él no filma trozos de vida, sino «trozos de pastel», porque el público puede encontrar con facilidad lo primero «en su casa o en la calle o incluso delante de la puerta del cine» (Truffaut, 1974:106).

Tanto en la obra de Hitchcock como en la de Marías, abundan las apariciones insólitas, los encuentros extraordinariamente fortuitos y las resoluciones descabelladas. En *Berta Isla*, Tomás Nevinson descubre que Janet Jefferys, a la que creía asesinada en su juventud, y por cuya muerte él se ha visto forzado a ingresar en los servicios secretos, siguió viviendo y falleció muchos años después de lo que Tomás pensaba: y el descubrimiento es posible gracias a que, en una de sus muchas visitas al Museo de Madame Tussauds, Nevinson se fija en una pareja de críos de diferente sexo, pero especialmente en la niña, que parecía «la hija que nunca habría podido tener la pobre y muerta Janet Jefferys» (Marías, 2017: 489). El parecido termina por no ser casual: ambos niños son hijos de Janet, que murió apenas «hace año y medio» (Marías, 2017:500). También en *Mañana en la batalla piensa en mí* se produce un acontecimiento que coquetea con lo descabellado, ya que las dos mujeres de Eduardo Deán (su esposa, Marta Téllez, y su amante, Eva García) mueren en noches sucesivas pero a cientos de kilómetros de distancia la una de la otra (la primera, junto a Víctor Francés, en Madrid; la segunda, en Londres, al huir de Deán). En otras ocasiones, el “trozo de pastel” queda a juicio del lector, que es quien, en última instancia, lo hace posible o lo descarta: En *Todas las almas*, la madre de Clare Bayes tuvo un amante en Delhi cuyo nombre era Terry Armstrong. Sobre él, nadie sabe nada más, ni su procedencia ni su paradero final. El anónimo narrador piensa, mientras escucha a Bayes, en que John Gawsworth, cuya vida es igualmente sombría, se llamaba en realidad Terence Ian Fytton Armstrong. ¿Tuvo el misterioso escritor, quizás, un romance con la madre de Clare, de quien el narrador es ahora amante? «No puede ser y no es y no será», se repite este, pero su temblorosa convicción tal vez no alcance a persuadir a algunos lectores, que, parafraseando a otro personaje de *Todas las almas*, aún se encogerán de hombros y dirán: «quién sabe, puede ser cierto» (Marías, 1989:212, 162).

A este influjo hitchcockiano en la narrativa de Marías queda todavía por sumar un rasgo más; tal vez, el que mayor relevancia otorga al narrador: la observación como forma de configurar un universo narrativo. Según señala Óscar Tacca, el ojo cinematográfico y la conciencia narradora son elementos que han evolucionado a la vez, influyéndose mutuamente para superar los marcos tradicionales de sus respectivas disciplinas (Tacca, 2000:28). En el caso de Hitchcock, el “ojo cinematográfico” no es sólo la lente de la cámara, sino la mirada del protagonista, que es la que concentra, articula y estructura el relato. En *La ventana indiscreta*, el fotógrafo L.B. Jefferies debe guardar reposo tras romperse una pierna. Recluido en su casa, pasa el tiempo mirando por la ventana: observa a sus vecinos, hace suposiciones acerca de cómo serán sus vidas y llega, finalmente, a sospechar que en su pacífica calle se ha cometido un asesinato que todos, excepto él, han pasado por alto. En consonancia con el punto de vista de L.B, la cámara únicamente abandona su habitación una vez, cuando el perro de uno de los vecinos aparece muerto sobre la acera. El resto del tiempo, Hitchcock reduce el espacio narrativo al salón de L.B: La mirada del fotógrafo es la que alienta la narración, su “ojo cinematográfico”. En *Vértigo*, la acción se suspende durante las secuencias en las que Scottie persigue a Madeleine a través de San Francisco y en las que transcurren minutos sin que ninguno de los personajes pronuncie una palabra. Hitchcock justificaba este ritmo «contemplativo» en la decisión de contar «la historia desde el punto de vista de un hombre que es un emotivo» (Truffaut, 1974:256). La atracción para el espectador, lo que hace que este siga el devenir de la película sin mirar, de reojo, a su reloj, es su contacto con la curiosidad del protagonista: «el espectador mira a la pantalla imantado, con creciente intriga y enorme zozobra […] es la simple observación lo que nos crea la zozobra y la intriga», dirá Juan de Vere en *Así empieza lo malo*, cuya personalidad también podría otorgarle el calificativo de “emotivo” o, como El León de Nápoles, de “sentimental” (2014, Marías, 190-192).

En literatura, la narración homodiegética se instala en la historia a través de un código de índole verbal, que, mediante la inclusión y exclusión de elementos, solapa u orilla la voz del autor. Sin embargo, «la ficción fílmica posee tanto un código verbal y sonoro, como un código visual, e incluso un código que surge de la relación entre ambos» (Pérez, 2004:89). Por ese motivo, la identificación del espectador con el punto de vista del protagonista de una película será siempre más ardua que la de un lector con el narrador de una novela (Kracauer, 1996: 29). En *Vértigo* y en *La ventana indiscreta* (así como en *Con la muerte en los talones*) Hitchcock prescinde de los recursos más manidos para aproximar al espectador y al narrador, tales como la voz en off o la cámara subjetiva, y confía el éxito de su proyecto en la omnipresencia de su personaje principal. *La ventana indiscreta* es, debido a esto, un caso excepcional desde la óptica de la narratología: Scottie no puede moverse, por lo que la cámara (la película) se queda junto a él, paralizada en la habitación. Scottie mira a través de su ventana, pero su vista también es limitada, aunque se ayude en ocasiones del teleobjetivo de su cámara o de unos prismáticos: su campo visual es parcial, y el de la película también lo es. El espectador nunca entra en el apartamento del vecino de Scottie, del que este sospecha: tal solución haría que el público tuviese acceso a una información vedada al protagonista. En definitiva, la película está en cierta medida tan impedida como Scottie, pero, igual que el fotógrafo inválido, pugna por superar semejante condición: Para conseguirlo, *La ventana indiscreta* y Scottie están obligados a «perseverar en su mirada», es decir, a ver más allá de lo que se ofrece, en principio, de manera natural a su vista (Marías, 2014a:156).

Este esfuerzo epistemológico lo traslada Hitchcock al espectador, ya que lo que este ve en *La ventana indiscreta* es (hasta el desenlace) lo que el protagonista cree que está ocurriendo; y si, desde el otro lado de la pantalla, determina oponerse al juicio de quienes dudan de Scottie, lo hace en gran medida gracias a la pericia de Hitchcock, que ha conseguido traspasar las fronteras de lo cinematográfico y se ha aproximado a una narrativa más propia de la literatura, prescindiendo, no obstante, de recursos de índole literaria. Como la figura del observador en la novelística de Marías es uno de los apartados principales de este trabajo, baste una línea de diálogo de *La ventana indiscreta* para asimilar a «las criaturas de Hitchcock» con las del novelista madrileño. Lisa, la novia de Scottie, ha seguido de mala gana las pesquisas del fotógrafo acerca de su vecino. Cree que todo forma parte de su, por otro lado, evidente desapego hacia ella: Scottie prefiere escrutar en la vida íntima de los demás en lugar de en la suya propia. Sin embargo, tras contemplar Lisa el piso del enigmático vecino y reparar en que las sospechas de su novio pueden no ser infundadas, se vuelve hacia este y exclama: «Cuéntame todo lo que has visto, y luego dime lo que crees que significa». Este es el triunfo definitivo de Scottie, al que su criada ya había amenazado con que «la condena en Nueva York para los mirones es de seis meses de trabajos forzados»: Después de todo, el héroe de *La ventana indiscreta* ha conseguido persuadir a alguien de que en su mirada puede hallarse una visión aceptable del mundo.

**2.2.4. Juan Benet y la literatura-antes-que-otra-cosa**

Diremos sólo lo que corazón nos dicte,

y no lo que deberíamos decir

**Shakespeare, *El rey Lear***

Hasta ahora, las referencias analizadas (Shakespeare, Sterne y Hitchcock) han desarrollado carreras disímiles y sus personalidades artísticas son difícilmente comparables. Sólo convergen en la lengua que emplean, el inglés. A modo de síntesis, Shakespeare ha proporcionado a Marías un horizonte creativo y una inspiración perenne; Sterne, «confianza para permitir que sus narradores divaguen a voluntad» (Wood, 2012:258); y Hithcock, un modelo psicológico y sentimental para estos mismos narradores. La influencia de Juan Benet sobre Marías será de otro orden: «eminentemente personal», según la describió el novelista madrileño (Marías, 2014a:214).

Aunque nacido en 1927 y ubicado, por ello, en la generación del medio siglo, Juan Benet no publica su primera novela, *Volverás a Región*, hasta 1967, cuatro años antes, por ejemplo, de que Marías publicase la suya, *Los dominios del lobo.* Esta circunstancia provoca que Benet se encontrase «con un pie en cada generación» (Marías, 2014a:59). Entre sus contemporáneos (Sánchez Ferlosio, García Hortelano, Laforet o los hermanos Goytisolo), quizá por su tardío inicio, Benet es el puente que une a la generación de los 50 con la de los novísimos, ejerciendo como «el nexo más destacado con los jóvenes» (Sanz, 2010:349).

El grupo de los novísimos se escindía en dos clanes literarios: el de los «seniors», donde se halla, entre otros, Vázquez Montalbán (nacido en 1939); y el de los más jóvenes, los llamados «coqueluche», en el que figuran «Azúa, Gimferrer, Molina Foix, Carnero, Moix y Panero; nacidos entre 1944 y 1948» (Vila, 2015:39). Javier Marías pertenecería, por edad, a los “coqueluche”, aunque fuese tres años más joven que Leopoldo María Panero. Sin embargo, algunos han querido prolongar a los novísimos más allá de Panero, o Marías incluso, y han integrado en ese grupo a Juan José Millás, aunque estuviese inédito hasta 1975 (García Hortelano, 2001:103) o «a Enrique Vila-Matas, autor al que no le llegaría el verdadero reconocimiento hasta las décadas de 1980 y 1990» (Vila, 2015:42). En cualquier caso, ya sea como miembro de facto o como figura satelital de los novísimos, Marías comparte con ellos una estética, unas afinidades y antipatías culturales determinadas y un ambiente social, en el que descuella Juan Benet.

La publicación de *Volverás a Región* conmovió los cimientos del panorama literario español. La novela de Benet, en opinión de Torrente Ballester, probaba la originalidad del escritor madrileño y la diferencia que había entre este y sus coetáneos y predecesores (García Pérez, 1998: 254-255). Para los jóvenes escritores, *Volverás a Región* se convirtió, de inmediato, en una referencia destacada, y Azúa recordaba que, en cuando dos aspirantes a escritor eran presentados, no tardaban en deslizar, en su conversación inaugural, el título de Benet: «Por la respuesta, sabías si estabas en casa, en tierra de nadie o en territorio hostil» (Azúa, 1998:14). Aprovechando que el venerado autor compartía ciudad con ellos, los jóvenes escritores no tardaron en acudir a él: «nos movilizamos», contaba Molina Foix «como un grupo de maquis, galvanizados por el descubrimiento de un posible cabecilla de célula de la revuelta literaria que queríamos llevar a cabo, de momento en la semiclandestinidad» (Molina Foix y Cremades, 2014:287).

El piso franco elegido para llevar a cabo sus operaciones literarias se ubicaría en la calle Pisuerga, pues allí vivía Benet. Este sería el comienzo de lo que García Pérez ha bautizado como la «Generación Pisuerga» (1998:250). En las tertulias de la calle Pisuerga, se daban cita Fernando Savater, Francisco Rico, Eugenio Trías (autor, entre otros libros, de un análisis de *Vértigo*), Azúa, Ferlosio, Salinas y otros muchos escritores e intelectuales, tanto consagrados como por consagrar (Vila, 2015:23). «Si la gente de mi edad en algún momento llega a formar una generación», predijo el periodista Eduardo Chamorro, «será la generación Pisuerga, porque en la calle Pisuerga está su casa, en la que todos fuimos acogidos» (Margenot, 1997: 6).

La residencia de Benet reúne a los aprendices con sus maestros, a poetas con directores de cine y a periodistas con dramaturgos. Tomando en cuenta dichas circunstancias, el político y escritor Salvador Clotas se refiere a Benet como una suerte de «Gertrude Stein de nuestra literatura» (Clotas y Gimferrer, 1971: 52-53). Y, entre intelectuales jóvenes y viejos, prometedores y eminentes, Javier Marías empieza a hacerse un nombre.

El criterio de Benet era el terminante para la juvenil pléyade de escritores. Marías siempre consideró «fundamental» su opinión (2008:22) pese a que, o quizá precisamente porque, era «brutal en sus juicios negativos» (2014a:231). En esto coincidía con Eduardo Mendoza, que aseguró que Benet «realmente era una figura que casi daba miedo [ya que] era como un padre al que hay que demostrarle que eres listo y has hecho bien tus tareas» (Moix, 2006:249).

Marías se sumergió en este mundo, pedagógicamente inmisericorde, cuando aún no ha cumplido los veinte años; más joven aún que Ana María Moix, la «nieta» literaria de Benet y García Hortelano. Al encontrar todos los parentescos y genealogías posibles (Azúa o Panero eran, a su vez, sobrinos en la calle Pisuerga) ya bajo custodia, a Marías no le quedó otra que conformarse con el último disponible: el del perro (Marías, 2014b:191). Su postrera y canina adhesión no fue, al parecer, un problema: Azúa confesó que Benet «destruyó una a una, con argumentos implacables […], todas nuestras novelas menos la primera de Marías» (2013:95). El respaldo de Benet no fue sólo retórico: gracias a su mediación y apoyo, Edhasa publica *Los dominios del lobo* (de Miguel, R. y Blanca, I., 2001).

El magisterio de Benet sobre la generación de Marías transcendió lo literario: «Excepto en algún párrafo descolgado [de sus discípulos]», dijo el propio Benet, «la influencia estilística no existe, es una influencia de otro tipo; por decirlo de una manera muy brutal, moral» (1997:250). En opinión de Azúa, el autor de *Volverás a Región* no mostró a sus pupilos cómo escribir, sino cómo ser escritores, es decir, les enseñó la adecuada «vestimenta, el trato social, la música favorita, el comportamiento [y la] actitud moral del artista» (Azúa, 2013: 96). La mímesis literaria no estaba entre las lecciones de Benet: cabe recordar la cita de Marías, en la que destacaba que «la influencia de Benet sobre quien esto firma (como, creo yo, sobre otros compañeros de generación y visita) es eminentemente personal y se produce mientras recibe» (Marías, 2014a:214) o la de Mendoza, que se tenía por «un discípulo de Juan Benet y no por un imitador» (1998:111). Esto no es óbice para que la escritura de Benet no guiase, directamente, a la Generación Pisuerga: Marías confesó que «si hoy sé resolver algún problema técnico-literario de cierta complejidad […] no me cabe duda de que lo debo, en un ochenta por ciento, a las enseñanzas improvisadas de Juan Benet, tanto como escritor, al leerlo, cuando como amigo, cuando él me leía a mí» (Marías, 2014a:231).

Para Azúa, Mendoza, Molina Foix y Marías (los cuatro, escritores muy diferentes entre sí), Benet fue un maestro en el sentido «artesanal» de la palabra (Marías, 2014a:230). La figura del mentor, generoso al compartir su conocimiento, accesible y amigable, pero también inclemente y franco cuando es necesario, en la que es tan fácil entrever a Benet, está muy presente en la novelística de Marías: Cromer-Blake y Rylands, en *Todas las almas*; Wheeler y, también en cierta medida, Tupra en *Tu rostro mañana* (que repetirá como tutor en *Tomás Nevinson*); o Eduardo Muriel en *Así empieza lo malo*. Por supuesto, Benet no es el molde exclusivo del que proceden estos personajes (Wheeler lo hace, por ejemplo, del historiador y catedrático en Oxford Peter Russell, como más tarde se apreciará), pero la amistad que estos mantienen con el narrador es análoga a la que Benet tenía con Marías.

*Así empieza lo malo*, se menciona que a la mujer de Muriel «le encantaba el escritor Juan Benet […] al que además encontraba sumamente atractivo» (Marías, 2014 :142). En *Tu rostro mañana: Fiebre y lanza*, Deza recurre a un libro de Benet, que encuentra en la biblioteca de Wheeler, para documentarse acerca del sindicalista Andreu Nin (María, 2010:127); más adelante, Deza descubre en el volumen de Benet una anotación aprobatoria de Wheeler, que ha escrito «*quite right*» en una de las páginas (Marías, 2010:158). En la tercera entrega de *Tu rostro mañana*, Deza rememora una frase de Benet, aunque no revela su autoría: «Cita entonces uno para sus adentros: “La memoria es un dedo tembloroso”» (Marías, 2012:228). La máxima procede de *Volverás a Región* (Benet, 1967:15) y Marías la evoca, esta vez con relación a su mentor, en el artículo *Volveremos* (Marías, 2014a:215).

Se podría pensar, por lo expuesto hasta el momento, que la de Benet es una figura en cierto modo intercambiable y que, por tanto, cualquier escritor a horcajadas entre dos generaciones distintas, y dispuesto a ejercer como cohesionador de ambas, hubiese sido una “influencia” válida. Sin embargo, en la escritura de Benet hay, al menos, dos elementos que han permeado en la producción de la Generación Pisuerga: una «revalorización de lo literario» (Vila, 2015:34) y una «internalización de las referencias culturales» (Pozuelo, 2012:654).

A los jóvenes escritores que frecuentaban Pisuerga 7 los unía, entre otras cosas, la firme voluntad de oponerse estéticamente al realismo social, que había elevado el compromiso político del escritor como valor literario predominante (Sanz, 1988:29). Los novísimos y sus coetáneos contemplaban la novela de posguerra como una respuesta militante a la represión franquista (que ellos, por otra parte, habían experimentado en menor grado), y que, en su vocación contestaria y reivindicativa, había descuidado su naturaleza narrativa y literaria (Vila, 2015:53). Entre los autores reprobados por la nueva generación de escritores no están, solamente, aquellos de vertiente más política, como Jesús López Pacheco, Antonio Ferres o Armando López Salinas (vinculados los tres al Partido Comunista), sino nombres como el de Camilo José Cela o Juan Goytisolo. Del primero, Marías no demostró nunca una gran opinión, como puede comprobarse en los artículos *Monoteísmo literario* (Marías, 2014a:161-165) y *Sospechosas unanimidades* (Marías, 16 de julio de 2017). Tampoco le merecería, a Marías, una mejor valoración Goytisolo, según se deduce de sus columnas *Máscaras propagandísticas* y *A otro con ese cuento*. La animadversión, en ambos casos, era mutua.

Pese a compartir quinta literaria con el realismo social, los presupuestos de Benet son contrarios a este movimiento. El mentor de la Generación Pisuerga consideraba que la narrativa española atravesaba una etapa de «cierto desprecio a las letras, disimulado […] por el sempiterno vaho de la transcendencia histórica y social» (Benet, 1983:96). En un discurso pronunciado en la Universidad de Chicago, Benet señala que deberíamos agradecerle a Flaubert, Dickens, Proust y Sterne, entre otros, su falta de compromiso social, puesto que *Madame Bovary*, *Grandes esperanzas*, *En busca del tiempo perdido* o *Tristram Shandy* existen gracias a ello (Benet, 1980:28).

*La inspiración y el estilo*, ensayo en el que Benet desarrolla su estética de la literatura, tuvo, en la formación de la nueva generación de escritores, un peso no menor al de *Volverás a Región* (Vila, 2015:32). En sus páginas, Benet reivindica lo literario frente a lo extraliterario (que era el factor esencial en el realismo social), al determinar que «el estilo proporciona el estado de gracia», al tiempo que expresa sus opiniones al respecto:

«no se ve en el horizonte de nuestras letras ningún Schiller, ningún Milton, ningún Kleist [y que quienes abundan son] figuras agazapadas, profesionales del sarcasmo y el descontento [para los que el estilo no cumple] otra función que la de desviar el resentimiento hacia el Estado y transformarlo, por la vía del menosprecio, en una actitud estética» (Benet, 1973: 38, 101).

La penetración del ideario de Benet entre sus acólitos es fácilmente rastreable: Savater criticaría al poeta que, en su voluntad de servir al pueblo, se convierte en una pantalla «para la proyección de imágenes ajenas, quizá respetables, estimables, defendibles, pero irremediablemente ajenas y, por tanto, nunca poéticas» (Savater, 1982:5). La estética defendida por Benet no tuvo efecto únicamente en las generaciones más jóvenes: Juan Goytisolo, que había abrazado la noción de la literatura como herramienta política, matizará su postura al afirmar que «las generaciones venideras nos pedirán cuentas […] de nuestra actual conducta cívica, pero no tomarán a esta en consideración si […] no manifestamos nuestra responsabilidad artística como escritores» (Goytisolo, 1976:87). La solemnidad «fúnebre, de tanatorio» que se había apropiado del arte fue, según Azúa, una de las cuestiones que «los novísimos pretendían aliviar» (Azúa, 1998:207). «La gravedad del escritor social», señalará José Antonio Vila, tendrá su contrapunto en «la representación del escritor como bufón» que introducen no ya los autores jóvenes, como Azúa o Marías, sino sus padres literarios, como Vázquez Montalbán o el propio Benet (Vila, 2015:35). La «literatura-antes-que-otra-cosa», por recurrir al término que emplea Benet en *La inspiración y el estilo* (1973:128), es una de las grandes enseñanzas del maestro a sus alumnos de la calle Pisuerga: la búsqueda de una “novela total”, a la manera de *Volverás a Región*, en la que el acento recaiga siempre sobre el estilo, lo lingüístico, lo literario, y en menor medida sobre el tema, lo político y lo social.

Nada de esto estaba en consonancia con la tradición literaria española: Benet se remonta al siglo XIX para denunciar el alzamiento del libro «necesario» en detrimento de «la obra de arte». El escritor español, en ocasiones, participaba en este destronamiento literario sin pretenderlo o, dirá Benet, hipócritamente: *Las Cartas marruecas* de José Cadalso contaban con un prólogo en el que se aseguraba que su publicación había sido posible gracias a «cuanto en las cartas no trata de religión ni de gobierno», mientras que Benet considerará que la llegada a imprenta de la obra de Cadalso sólo se explicaba como vía para dar publicidad a ciertas ideas sobre religión y política (Benet, 1973:105-106). La huella que, más tarde, imprimirá Galdós en la narrativa española fortalecerá, en opinión de Benet, la concepción del estilo literario como un elemento secundario subyugado al mensaje (Benet, 1983:96).

Por ese motivo, Benet señalará que la única forma de seguir la evolución de la novela “artística” era leyendo obras extranjeras. «No podemos depender de la cultura nacida dentro de nuestras fronteras», negará el autor de *Volverás a Región*, «para llevar una vida satisfactoriamente culta» (Benet, 1996:201). Su admiración por Faulkner es bien conocida, llegando a prologar *Palmeras salvajes*, ese libro que Marías esperaba traducir algún día, para la editorial Edhasa. Benet instaba a las nuevas generaciones a superar el canon novelesco español, desvinculado de la gran narrativa europea y americana, para ir en la búsqueda de referentes que alimentasen su universo literario.

Marías no desoye a su mentor: con 27 años, confesó en una entrevista a *El País* que desconocía «la literatura española y la latinoamericana y, en cambio, [leía] a gusto, a menudo, y en su lengua, a los escritores anglosajones» (Redacción, 27 de diciembre de 1978). Hay que recordar que ese veinteañero que decía ignorar la literatura en español se encontraba embarcado, por entonces, en la traducción de *Tristram Shandy*, y estaba presentando un libro, *El monarca del tiempo*, cuyo capítulo final es una larga reflexión sobre uno de los pasajes del *Julio César* de Shakespeare.

Quizá la prueba más notable de hasta qué punto convergían las visiones de Benet y Marías sea una conferencia de este último, cuyo título fue *Desde una novela no necesariamente castiza.* En ella, Marías menciona que a su novela inaugural, *Los dominios del lobos*, se le achacó que no hablase de España, una omisión que el autor no consideraba exactamente un defecto: «España como tema […] era algo de lo que tanto yo como […] el resto de mi generación estábamos hartos». Por lo demás, la novelística española es descrita por Marías en términos poco lisonjeros: con «las excepciones de rigor (*el Quijote*, *La Regenta*, *Valle-Inclán*)», para el escritor madrileño, esta era «además de escasa, pobre; además de pobre, más bien realista; y cuando no es realista, con frecuencia costumbrista» (Marías, 2014a:55). Pocos eran los escritores españoles que coincidiesen con este diagnóstico, por lo que Marías confiesa que una de las singularidades de su generación fue que «no sólo asesinó a los padres, como es obligado y de buen gusto, sino también a los bisabuelos y los tatarabuelos» (Marías, 2014a: 57). Benet da cuenta de esta “carnicería literaria” perpetrada por la Generación Pisuerga en su *Cartografía personal*, aunque indica que un escritor de la generación anterior fue indultado por los novísimos, él mismo:

«A ellos [los jóvenes escritores] los comprendo bien […] Resulta que no tenían modelos y tenían que matar al padre, y encuentran en la familia a un tío, a un tío abuelo, gruñón, simpático […] que se entienden mejor con los pequeños que con los parientes mayores. Y piden voluntariamente la adopción» (Benet, 1997: 249-250)

Benet, como exponente del «escritor español nutrido de fuentes eminentemente extranjeras» (Vila, 2015:32), guía los primeros pasos de Azúa, Marías, Mendoza o Molina Foix. Por medio de *Los dominios del lobo* o *El misterio de la cripta embrujada*, la generación del 70 se dispone a huir del casticismo imperante en la novela española, que ni *El Jarama* ni *Tiempo de silencio* son capaces de conjurar (Cortanze, 1995:27). En las novelas de Marías, como aclarará Isabel Cuñado, si bien está presente (y de forma manifiesta) la realidad española, lo que se ha desterrado es «lo español» (Cuñado, 2004:14). Su rechazo hacia el españolismo de ciertas corrientes literarias, en boga por entonces, le hizo valedor del título de “extranjerizante”, pese a que, como especificara en la entrevista que concedió a *Paris Review*, «la mayoría de mis personajes son españoles y mi país está presente en mis novelas». En sus novelas no se encontraban, en cambio, lo «típicamente español», es decir, «pasiones y crímenes rurales, [ni] mujeres con navaja en la liga» (Marías, 2014b:379).

Este cliché folclórico se convirtió en una cárcel para los novelistas españoles de nueva hornada, entre cuyos referentes culturales se hallaban no sólo escritores franceses o norteamericanos, sino también directores o guionistas de cine. Savater, en su ensayo *Contra las patrias*, denuncia que, si bien a algunos países se les ha concedido «el don de la universalidad», otros «se ven esforzados por la demanda exterior a exportar únicamente productos típicos», lo que obliga al filósofo español a teorizar exclusivamente sobre el Quijote o sobre Santa Teresa de Jesús y al novelista, a escribir sobre la guerra civil (Savater, 1984). La obra de la generación del 70 (incluso la obra primeriza, inmadura) supuso un viraje sentimental en la narrativa española, inmovilizada a conciencia y atrapada en un simbolismo que comenzaba a resultar lejano y apolillado a los escritores más jóvenes. Estos, como revindica Marías, pudieron afrontar, desde su juventud, la gesta de integrar la novela española en la tradición novelística contemporánea porque no estaban

«totalmente desprovistos de parentesco en nuestra propia lengua […] Nos habíamos encontrado, de manera providencial, con uno de esos tíos en apariencia descastados pero en el fondo tan solidarios como corruptores de los sobrinos que existen en casi todas las familias […] Ese tío no era otro que […] el novelista Juan Benet» (Marías, 2014ª: 58-59).

**2.3. Javier Marías: lo que dicen que ocurrió**

Os contaré una bonita historia.

Quizá ya la hayáis escuchado,

pero dado que sirve a mis propósitos, me aventuraré

a repetírosla

**Shakespeare, *Coriolano***

«Yo nací, y eso lo decimos todos tan tranquilos: «Yo nací en Madrid en 1951», podría decir», respondió Javier Marías en una entrevista en *ABC* al ser preguntado por la incertidumbre como tema literario. «Pero habría que añadir: “o eso me han dicho, y yo lo creo”. Con lo cual no sabemos nada, ni siquiera de nosotros mismos». «No podemos contar más que desde nuestro punto de vista, que además es variable y es incompleto, por lo que hablamos antes del olvido y el recuerdo, y además es interesado», agregó (Armada, 2018).

En cualquier caso, Javier Marías nació (o dicen que nació) en Madrid, en 1951, concretamente el 20 de septiembre de ese año, «en el antiguo número 16 de la calle Covarrubias, del barrio de Chamberí» (de Miguel, R. y Blanca, I., 2001). Su padre era Julián Marías, destacado discípulo del filósofo Ortega y Gasset, y su madre, Dolores Franco. Franco había conocido a Julián Marías en la Universidad Complutense de Madrid, donde ambos estudiaron la carrera de Filosofía (Burgos, 2021:170). El matrimonio Marías Franco tendría cinco hijos: «Julianín, Miguel, Fernando, Xavier y Álvaro, fuimos cinco, todos varones, aunque el mayor murió muy pronto, a los tres años y medio, y yo no llegué a conocerlo», dirá Javier Marías (2014b:29). La muerte de Julianín, que su hermano refiere en *Negra espalda del tiempo*, hizo que Dolores Franco concentrase su actividad en ejercer como madre y esposa en detrimento de su trayectoria intelectual (se dedicó, en palabras de Julián Marías, a «formar personas» en lugar de libros) aunque sin renunciar nunca a ella por entero (Burgos, 2021:171). Antes del nacimiento de Julianín, Dolores Franco había publicado una antología literaria titulada *España como preocupación*. Semejante nombre, sumado al nombre de su autora, no fue bien recibido por la censura(Marías, 1998) y el libro fue dado a las planchas con el título de *La preocupación de España en su literatura*. Julián Marías propuso «en broma» que, si el nombre de Dolores Franco seguía siendo inconveniente para la censura, bien podía firmar el libro su cuñada, llamada Gloria, pues así «haría mejor efecto» (Marías, 1988:337).

Parece apropiado referir dos episodios acaecidos antes del nacimiento de Javier Marías por el impacto biográfico y literario que tuvieron en el escritor. El primero de ellos es el asesinato de uno de los hermanos de su madre a manos de la milicia republicana durante la guerra civil. En sus memorias, Julián Marías recuerda a su cuñado como un chico «de dieciocho años, que estudiaba el preparatorio de Ingenieros Agrónomos y leía novelas policíacas» (Marías, 1988:197-198). Tras su desaparición, la familia de Marías y de Franco (aún no habían contraído matrimonio) pasaron varios días buscando al hermano de Dolores hasta que, por medio de una fotografía de su cadáver, supieron que había sido ejecutado.

El otro acontecimiento, más dilatado en el tiempo, es la persecución y posterior represión que Julián Marías sufrió al terminar la guerra civil. El epígono de Ortega había publicado artículos en el *ABC* republicano durante la contienda, así como colaborado con Julián Besteiro en las postrimerías de la guerra, ya que el socialista era la única figura política de esta época que mereciera, a sus ojos, una «estimación sin límites y un respeto integral» (Marías, 1988:243-244). Sin embargo, pese a haber vestido el uniforme de la República, su miopía lo mantuvo alejado del frente y nunca llegó a empuñar un arma. Los textos firmados por Marías a lo largo de la guerra, por otra parte, no son nada halagüeños con el frente republicano y sus representantes políticos, y el filósofo se asombraría, años después, de que hubiesen llegado a ser publicados (Marías, 1988:223).

Aun así, Marías siempre se muestra favorable a la República ya que, aunque «nadie tenía razón, la República -quizá no sus gobernantes- poseía lo que quedaba de ella» (1988:193-194). Su adhesión, llena de escrúpulos y nada lisonjera, no es óbice para que, al terminar la guerra, Julián Marías se convierta en un intelectual incómodo y perturbador para la dictadura.

Meses antes del triunfo de los golpistas, a Marías le llegan

«noticias indirectas, procedentes de la zona nacional, de que un amigo y compañero de Instituto y Universidad, de cuyo nombre no quiero acordarme, estaba dedicado a una campaña de denuncia contra mí» (Marías, 1988:263).

Este antiguo amigo recurre, para fortalecer su delación y agravar sus consecuencias, «a un profesor de reconocido fanatismo». Pese a ser consciente del peligro que corre quedándose en España, Marías se niega a emigrar debido a que esto lo forzaría a alejarse de su padre, de precaria salud, y sobre todo de su mujer.

El 15 de mayo de 1939, dos policías se presentan en la casa de Julián Marías para detenerlo. Esa misma tarde, es llevado a prisión y su encarcelamiento se extiende hasta el 7 de agosto (Marías, 1988: 266). Entre tanto, Dolores Franco, en previsión del juicio que su marido tendrá que enfrentar, solicita la ayuda de diversos amigos influyentes que puedan hablar en favor de Julián Marías. Camilo José Cela, que décadas más tarde ganará el Nobel de Literatura, se encuentra como excombatiente del frente franquista en una posición idónea para respaldar a Marías, cosa que hace a través de un «magnífico certificado retórico y rimbombante que hubiese valido la pena conservar» (Marías, 1988:275).

Tras pasar semanas en su celda, Marías es llamado a declarar ante un alférez jurídico y tiene, por primera vez, constancia de los motivos por los cuales ha sido encarcelado: se lo acusa de ser «colaborador del *Pravda* [diario soviético y publicación oficial del Partido Comunista]» y de haber sido «acompañante voluntario del bandido Deán de Canterbury» (Marías, 1988:275). Tal deán es Hewlett Johnson, religioso inglés marxista y prosoviético que, en 1937, se desplaza a España para mostrar su apoyo al frente republicano. En su viaje, visita Madrid, Barcelona y el País Vasco, donde presencia el bombardeo italogermano sobre Durango, que la propaganda golpista atribuyó a las Brigadas Internacionales. Sin embargo, el Deán de Canterbury «se las arregló de alguna forma para acceder a la estación de radio de Bilbao y desmintió así la información nacionalista» (Butler, 2011:70-71). Marías se declara inocente de todas las acusaciones y el alférez, tras interrogarlo a lo largo de dos sesiones, le dice: «No le doy la mano porque nos ven y pueden pensar que tenemos alguna relación; pero espiritualmente estoy con usted». Si el padre de Javier Marías calla, en sus memorias, el nombre de los delatores que lo arrastraron a la cárcel, no mantiene en el anonimato al alférez ante el cual hizo su declaración: «Se llamaba Antonio Baena; este nombre no lo olvidaré» (Marías, 1988:276).

La liberación de Julián Marías no conlleva el fin de su hostigamiento. Uno de los muchos testigos de cargo que colaboran con las autoridades franquistas en su condena, «compañero de la Facultad, mayor que nosotros, a quien íbamos a ver a su casa durante la guerra y prestarle libros», advierte a Dolores Franco de que «si Marías no vuelve a acordarse de que tiene una carrera, podrá vivir; en otro caso, lo hundiremos» (Marías, 1988:276). De nuevo, Marías vela por la identidad de sus perseguidores; identidad que no permanecerá eternamente en sombras: con el tiempo, se supo que el “antiguo amigo” que había iniciado la campaña de acoso contra Marías era Carlos Alonso del Real, con el que el filósofo había coescrito un libro (*Juventud en el mundo antiguo*); y que el profesor al que Alonso del Real recurrió para que apoyase su denuncia fue Julio Martínez Santa Olalla, arqueólogo y catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, donde tanto del Real como Marías habían estudiado (Basallo, 16 de junio de 2014). Este desenmascaramiento no se debe a Julián Marías, que guardó públicamente silencio durante toda su vida, sino a personas próximas al filósofo, como su amigo y discípulo Heliodoro Carpintero, que alude a del Real como posible acusador en *Julián Marías, una vida en la verdad* (Carpintero, 2008:20); y también a su hijo, Javier Marías, como se verá más adelante.

La trayectoria académica de Julián Marías se ve truncada a raíz de la denuncia. El Rector de la Complutense se opone a que Marías reciba el Premio Extraordinario por su licenciatura y sólo una argucia de los examinadores evita que el galardón no vaya a parar a las manos de Marías, ya que estos dicen habérselo otorgado ya públicamente, con lo que anularlo sería sospechoso (Marías, 1988: 285). En cambio, Morente, que se encontraba entre los profesores que abogan ante el Rector por Marías, no puede lograr que la Universidad apruebe la tesis que el filósofo realiza acerca del escritor y teólogo francés Gratry. «El tribunal parecía más bien el de una *cheka*», recuerda Marías en sus memorias. «Salvo Morente, todos desplegaron una insólita agresividad contra la tesis» (Marías, 1988:321). La tesis, en consecuencia, es suspendida y Julián Marías no puede obtener el título de doctor hasta 1951, cuando Francisco Javier Sánchez Cantón es nombrado Decano de Filosofía de la Complutense. Cantón, que considera que la Universidad se «encontraba en deuda con Marías», le ofrece a este la oportunidad de presentar su tesis de nuevo, que ha sido publicada y distribuida en Argentina con cierto éxito (Marías, 1988:383). El suspenso con que fue calificado su trabajo sobre Grantry en 1939 vira ahora hacia el sobresaliente y Marías alcanza el grado de doctor en Filosofía, aunque su veto como profesor universitario prosigue, y nunca llega a ejercer como tal en su país.

La posición de Julián Marías en España, por tanto, es aún muy precaria, así que acepta cuando la hispanista americana Edith Helman le propone impartir un curso como profesor visitante en el Wellesley College, universidad privada femenina de Massachusetts, en sustitución de Jorge Guillén (Marías, 1988:386). Para entonces, el matrimonio Marías Franco ya ha perdido a Julianín, su primogénito, y ha tenido dos nuevos hijos, Miguel y Fernando. El curso en el Wellesley College comienza el 21 de septiembre de 1951, pero Julián Marías retrasa cuanto le es posible su viaje debido a que Dolores Franco vuelve a estar embarazada. Su cuarto hijo nace justo un día antes de que Julián Marías empiece sus clases en América; la misma noche del parto, el filósofo sube a un avión y pone rumbo a los Estados Unidos. Dolores Franco se reunirá con él un mes después, en compañía de Miguel, Fernando y el recién nacido: Javier su nombre (Marías, 1988:389).

La primera infancia de Javier Marías discurre entre España y Estados Unidos. En Wellesley, Massachusetts, la familia se aloja en una casa en la que el curso anterior había vivido Jorge Guillén, al que Julián Marías sustituía (Marías, 2014b:277). No acaban ahí las coincidencias literarias: en el piso superior de esta vivienda, apenas un lustro antes de la mudanza de la familia Marías Franco, se había hospedado Vladimir Nabokov (Wellesley College, 2023), con posterioridad uno de los “maestros ya antiguos” del novelista madrileño (Marías, 2014a :299).

Pese a sentirse cómodo (y, quizás, también más seguro) en Estados Unidos, Julián Marías descarta establecerse allí. «Si me quedaba, [mis hijos, de entre ocho y dos años] serían sin duda americanos. Se dirá que esto era una ventaja; pero habían nacido españoles y no me sentía autorizado a cambiar su destino» (Marías, 2008a:372). El filósofo, al que se le ha prohibido impartir clases en España, es requerido por algunas de las universidades más prestigiosas de Norteamérica, como Yale, Harvard o la UCLA, en las que trabaja de manera pasajera durante meses. A estos viajes suele acompañarlo toda su familia, excepto en el caso californiano, apenas un semestre (Marías, 2008a: 350).

Javier Marías, “el americanito” o “the American baby”, como es conocido familiarmente en el Wellesley College (Marías, 2014b:195), escribirá que algunos de sus primeros recuerdos datan de la época estadounidense; concretamente, del año en que su padre enseña en la Universidad de Yale, New Haven: retazos de una amistosa cacería de ardillas, organizada por él y su hermano Fernando, en el nevado jardín de la casa en la que residen; la estampa de un «tren amarillo, muy amarillo, que debió llamar mucho mi atención»; o la silueta de los avioncitos que penden sobre su cuna, y ante cuya contemplación cae rendido: «La imagen de esos aviones la he recuperado, lo sé, en una de mis novelas [por *Mañana en la batalla piensa en mí*]» (Marías, 2014b: 30-31).

El novelista no va a clases en América debido a una «epidemia de polio», pero es durante estos años cuando comienza su luego fructífero aprendizaje del inglés (Marías, 2014b:373). En España, Marías asiste al Colegio Estudio de Madrid, donde se aficiona a la lectura gracias a una profesora, «doña Carmen García del Diestro o más bien la señorita Cuqui» (Marías, 2014b: 216). Antes de alcanzar la edad universitaria, a los quince años, Javier Marías redacta, durante sus estancias veraniegas en Soria (bajo la «atenta mirada» de Heliodoro Carpintero) una novela aún inédita titulada *La víspera* (Marías, 2014b:145). No pasará mucho tiempo antes de que Marías publique su primera novela, *Los dominios del lobo,* libro que «había empezado con diecisiete y había terminado con dieciocho» (Marías, 2014b:133). Entre tanto, el novelista estudia Filología Inglesa en la Complutense de Madrid (alma máter de sus padres), aunque, en opinión de Julián Marías, «nunca se sintió demasiado universitario» (Marías, 2008b:565). Con apenas veintisiete años, el escritor madrileño ha sumado dos títulos más a su incipiente biblioteca personal: *Travesía del horizonte* (1972)y *El monarca del tiempo* (1978). Este último se publica un año después de que muera la madre del autor, Dolores Franco.

Debido a la ascendencia intelectual de su padre, Javier Marías crece y madura en una casa en la que es habitual encontrarse con escritores como Vicente Aleixandre o Pedro Salinas (en América), filósofos como Ortega y Gasset o cineastas como su «tío Jess», Jesús Franco (Marías, 2014b:40). Sin embargo, al que Javier Marías definirá como su mentor, Juan Benet, lo conoce más tarde, a los dieciocho años. Su relación con el autor de *Volverás a Región* se extiende hasta la muerte de este en 1993.

Tras licenciarse, Marías pasa a dedicarse también a la traducción. William Faulkner, John Ashbery, Wallace Stevens y, sobre todo, Lawrence Sterne son algunos de los autores a los que el novelista vierte al español, y por su traducción de *Tristram Shandy* gana el Premio Fray Luis de León de 1979 (De Vega, 26 de septiembre de 2022). Ese mismo año, publica su cuarta novela, *El siglo*.

Entre 1983 y 1985, Marías imparte las asignaturas de Teoría de la Traducción y Literatura Española en la Universidad de Oxford; en 1984, cruza el océano para dar clases en el Wellesley College, en cuyas aulas había enseñado su padre treinta años antes; y en 1987, y a lo largo de cinco años, trabaja como profesor donde Julián Marías nunca pudo hacerlo: en la Universidad Complutense de Madrid (de Miguel, R. y Blanca, I., 2001).

Para entonces, Javier Marías ha vivido, con intermitencias, en varios países, entre ellos Estados Unidos, Francia (donde escribe su primera novela) e Italia; y habla, además de español, inglés, francés e italiano. Precisamente en Italia, en la ciudad de Venecia, acaba la que será su quinta novela, *El hombre sentimental* (1986), por la que gana el Premio Herralde de Novela. Tras esta, serán tres las obras que publique bajo el sello editorial Anagrama: *Todas las almas* (1989), *Corazón tan blanco* (1992) y *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994). Aunque el primer título de esta trilogía ya le supuso un notable aumento en su prestigio como escritor (todavía a dos años de cumplir cuarenta), es *Corazón tan blanco* la que ubica a Javier Marías como una figura literaria de fama internacional.

Acusado de extranjerizante por sus pares españoles, algunos, como Francisco Umbral, lo habían tildado de «anglosajonijodido» y habían despreciado su prosa porque parecía una traducida desde otra lengua (Marías, 2014b:36). Estos agravios se antojarán premonitorios con lo ocurrido en 1996, cuando *Corazón tan blanco* sea traducida al alemán. Aprovechando la llegada de la novela a las estanterías germanas, Marcel Reich-Ranicki, apodado “el papa de la literatura alemana”, le dedica unos minutos en su programa de televisión *El cuarteto literario*, en los que el crítico manifiesta que «no había nada comparable en la literatura contemporánea», y que Marías se encuentra muy por encima de su compatriota Günter Grass, que sólo tres años después ganará el Nobel. Reich-Ranicki no se detiene ahí: Para el reputado crítico, únicamente hay un escritor al que el madrileño no hace sombra, y su nombre es Dostoyevski (Corroto, 12 de septiembre de 2022).

Catapultada por la televisión alemana, la novela de Marías es elogiada en *Der Spiegel,* que le reserva tres páginas, y un presentador suizo de televisión insta a sus espectadores a que corran a comprar *Corazón tan blanco.* Como consecuencia, y en cuestión de apenas dos años, Marías vende más de 600.000 copias de su libro en Alemania; y un éxito paralelo corre el volumen en Francia y en el Reino Unido. Para 2002, *Corazón tan blanco* traducido al alemán supera el millón de ejemplares vendidos (Sevillano, 13 de septiembre de 2022).

Antes de proseguir con la carrera literaria de Javier Marías, conviene detenerse, brevemente, en lo que él llamará «la invasión de sus ficciones en su realidad» (Marías, 2014b:236). En *Todas las almas,* Marías habla de un escritor inglés, ya entonces fallecido, de nombre John Gawsworth. Introducido en la Royal Society of Literature a la temprana edad de 26 años, Gawsworth parecía destinado a una grandeza en el mundo de la escritura que nunca llegó, siquiera, a rozar: poco tiempo después de convertirse en el miembro más joven de la RSL, Gawsworth sucumbe al alcoholismo y su carrera cae en picado (Marías, 2014b:365). Frustrado su probable reinado en las letras inglesas, el escritor acabará siendo investido monarca de un reino distinto: El reino de Redonda, una diminuta y deshabitada isla del Pacífico. Un amigo de Gawsworth, P. Shiel, también escritor, había sido condecorado con semejante título (casi una bravuconada del padre, marino, que decide ocupar la desprotegida isla para otorgarle a su hijo su reinado como regalo de cumpleaños). A la muerte de Shiel, Gawsworth hereda el título junto con los derechos de autor de su mentor, y se dedica a nombrar caballeros, duques y duquesas por las tabernas de Londres. Entre la inaugural aristocracia de Redonda, se encuentra Dylan Thomas, Lawrence y Gerald Durrell o Henry Miller.

Gawsworth muere olvidado y sin hogar, tras dormir incontables noches a la intemperie en un banco de Hyde Park. Esta historia, que Javier Marías narra en *Todas las almas*, llega a oídos de Jon Wynne-Tyson, que ha heredado el reino de Redonda de un sucesor de Gawsworth. Tras comunicarse con el novelista madrileño, Wynne-Tyson le propone despojarse del reinado y coronar a Marías en su lugar: al fin y al cabo, la naturaleza del título era literaria, y era por tanto un escritor el que debía regir en Redonda, isla que contaba ya con múltiples pretendientes, producto de las deudas de Gawsworth, que pagaba sus cervezas nombrando reyes a los taberneros. Marías, además, tiene sangre cubana (su abuela es habanera), algo que lo colocaba como el rey ideal de un islote caribeño. La única condición que Wynne-Tyson interpone es la de perpetuar el legado de Gawsworth y el reino de Redonda, y Marías accede: «Pensé que si algo tan novelesco irrumpe de pronto en la vida de uno, y no lo acepta, no merece considerarse a sí mismo novelista» (Marías, 2014b:367).

Javier Marías reina bajo el nombre Xavier I, ya que, durante su infancia, Marías era Xavier y no Javier (Solano, 17 de mayo de 2017), y crea la editorial Reino de Redonda, en la que publica *La mujer de Huguenin,* volumen de cuentos fantásticos cuyo autor es John Gawsworth (Marías, 2014b:237). La corte literaria no deja de crecer durante el reinado de Xavier I: entre sus nobles, se cuentan Pedro Almodóvar (Duque de Trémula), Francis Ford Coppola (Duque de Megalópolis), Mario Vargas Llosa (Duque de Miraflores) o Alice Munro (Duquesa de Ontario).

Sus compromisos como monarca no impiden a Marías seguir escribiendo: tras un enconado enfrentamiento con Anagrama (Iglesia, 15 de septiembre de 2022), el novelista regresa a Alfaguara, con la que había editado su tercera novela y su traducción de *Tristram Shandy*, para publicar *Negra espalda del tiempo,* que define como una «falsa novela»: En ella, el narrador se llama Javier Marías y, aunque «puede leerse como novela, nunca podrá serlo a mis ojos, porque lo que cuento en ella ocurrió en realidad» (Marías, 2014b:383-384).

Marías retorna a la “novela auténtica” con, no obstante, una “falsa” trilogía: la que configura *Tu rostro mañana*, «una misma obra en tres entregas», según su autor (Redacción, 18 de noviembre de 2009). El primer volumen, con el título *Fiebre y Lanza*, llega a las librerías en 2002; el tercero, *Veneno y sombra y adiós*, en 2007. Dos años antes, había muerto Julián Marías.

*Los enamoramientos*, la siguiente novela de Javier Marías, es publicada en 2011; y en 2012 gana el Premio Nacional de Narrativa, que el escritor rechaza, ya que siempre se había negado a aceptar un premio estatal, con la excepción del Premio Nacional de Traducción (Koch y Manrique, 25 de octubre de 2012). Marías, que había ingresado en la Real Academia de la Lengua Española en 2006, se cierra, así, las puertas del Premio Cervantes y del Príncipe de Asturias.

En 2014, Marías firma *Así empieza lo malo*; y en 2017, *Berta Isla*. Un año después, se casa con Carmen Mercader, con la que había estado emparejado durante varias décadas (Corbal, 12 de septiembre de 2022). *Berta Isla* tiene su continuación en *Tomás Nevinson*, que se publica en 2021. Unos meses antes, Marías se despide, desde su tribuna en *El País* (donde ha publicado más de 900 artículos desde 2003) de los personajes que han habitado sus novelas, y que han reaparecido en varias de ellas: *Tomás Nevinson* la última. Marías admite que quizá ya nunca vuelva a saber de ellos y escribe lo siguiente:

«Adiós, Tomás Nevinson y adiós Celia Bayo, Inés Marzán y María Viana, adiós Bertram Tupra y adiós Berta Isla, que ya dio título a mi novela anterior. Adiós a 1997 y 1998 —otra vez—, y a la ciudad que existe y no existe, o que es mezcla de varias, en que transcurre principalmente la acción. Adiós a su mundo fabulado, a sus campanadas y nieblas, a su río y al largo puente que lo atraviesa, por el que todavía pasa algún carro impertérrito, como si perteneciera al tiempo sin tiempo, que es justamente el de la ficción» (Marías, 15 de noviembre de 2020).

La despedida acaba siendo definitiva. Dos años después, Javier Marías o Xavier I de Redonda fallece en Madrid a la edad de 70 años. Además de las novelas mencionadas, deja tras de sí varios libros de cuentos, traducciones, centenares de artículos de prensa y más de veinticinco premios literarios: sólo por referir algunos, el Rómulo Gallegos o el Premio Austríaco de Literatura Europea.

Marías es enterrado en el cementerio de San Isidro: El epitafio elegidoes el lema del reino de Redonda, *Ride si sapis.*

Ríe si sabes.

**3. Análisis del narrador en la novelística de Javier Marías**

**3.1. El narrador: Evocaciones de una sombra**

Cuando en los momentos de dulce y callado pensar

convoco los recuerdos del pasado…

**Shakespeare, *Soneto XXX***

El narrador-personaje de Marías sigue la estela del Meursault de Camus en cuanto a que ambos personajes, más que actantes, son observadores atentos pero poco críticos sobre propia vida, con lo que sus respectivas narraciones son, esencialmente, el destilado de una reflexiva contemplación.

Como se indicó en el preámbulo, entre el narrador como voz y el narrador como personaje no media un limbo. Son el mismo individuo en todos los casos, aunque dedicadas ambas dimensiones de su ser literario a tareas bien diferenciadas (la de “hacer” y la de “contar”). Por tanto, en este trabajo, se han examinado tres facetas del narrador-personaje de Marías en las que confluyen los elementos puramente narrativos con los relativos a su entidad como personaje: la relación del narrador con su yo anterior, que es quien verdaderamente “protagoniza” la novela pero no la narra; la característica inclinación de los narradores de Marías a “ver” más que a “actuar”, lo que, en palabras del propio autor, podría privarlos del calificativo dramático de héroes, puesto que el héroe es «alguien que actúa, que se enfrenta al desarrollo de las cosas, o de la situación», y ellos no lo hacen (Marías, 2014b:381); y la figura del narrador como voz “poco fiable” o que, más bien, no es garante de la inevitable infalibilidad del narrador omnisciente. Además, se ha añadido un apartado sobre lo que, en el presente trabajo, se ha venido a llamar “el problema de la invisibilidad”, en el que trata de resolverse la fricción entre ese narrador que se niega a tomar partido y pretende disolverse en su narración, y ese personaje que obligatoriamente dejará huella de su paso.

**3.1.1. El narrador y el extraño**

Yo no soy el que soy

**Shakespeare, *Otelo***

Al comienzo de *Todas las almas*, el anónimo narrador nos advierte de lo siguiente:

«Si a mí mismo me llamo yo, o si utilizo un nombre que me ha venido acompañando desde que nací y por el que algunos me recordarán, o si cuento cosas que coinciden con cosas que otros me atribuirían […] es sólo porque prefiero hablar en primera persona, y no porque crea que alguien siga siendo el mismo en diferentes tiempos y en diferentes espacios. El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero ni su usurpador» (Marías,1989:19).

Este anuncio ha sido malinterpretado a menudo, al creer que la voz que se dirige a nosotros es la de Marías, emancipada por primera y última vez de la del narrador, con quien no desea que se lo confunda pese a las obvias similitudes. En cambio, en todo momento la palabra pertenece al narrador o, mejor dicho, a uno de los dos narradores que habitan en la novela.

Marías establece, en *Todas las almas*, dos niveles de narración perfectamente diferenciados: el del narrador que actúa y el del narrador que recuerda; el narrador-actor y el narrador-relator. Quien habitó en la casa piramidal de Oxford, impartió clases en la universidad, entabló una amistad con Cromer-Blake y tuvo un romance con Clare Bayes no es quien nos cuenta su historia. Del primero, sólo sabemos lo que hizo, pero no lo que pensó cuando lo hacía o después, aunque la sutil polifonía narrativa nos induzca a creer que sí.

Examinemos el pasaje del libro en el que el narrador anónimo tiene sexo con Muriel, una chica a la que acaba de conocer en una discoteca. En la cama con Muriel, el narrador se zambulle en un largo monólogo interior, en tiempo presente, en el que parece vagabundear por entre sus recuerdos: piensa en Eric, el hijo de Clare Bayes, y en la propia Clare. La memoria de su amante no se diluye sino que, por el contrario, se vuelve más nítida mientras escucha jadear a Muriel: «Ella está jadeando», señala el narrador justo después de haber pensado en «Clare Bayes, [quien] vivió y creció junto al río Yamuna o Jumna con sus cantos insignificantes, sus gabarras rudimentarias y su puente de hierro desde el que se arrojaban los amantes desdichados» (Marías, 1989:142). El narrador que tiene sexo con Muriel aún ignora que la madre de Clare Bayes fue una de esas amantes desdichadas, aunque sí sabe que el puente había sido un lugar querencioso para los suicidas porque así se lo había contado a Clare Bayes su aya «con voz misteriosa cuando estaban a solas»; y también en estas circunstancias se lo habría contado Clare al narrador (Marías, 1989:67). Por tanto, Marías desliza en la mente de su protagonista una información que este atesora, aunque por el momento su relevancia sea nula. ¿Qué lo lleva, entonces, a asociar un recuerdo tan vago con Clare? La explicación más plausible es que ese monólogo interior ha sido elaborado con posterioridad por el “narrador que recuerda”, que ha articulado un flujo de conciencia de tal forma que las imágenes que en él se sucedan guarden consonancia con el secreto que, más tarde, Clare le revelará. Él, desde Madrid, ya casado y padre de un niño, sabe que el puente no es una estampa accidental ni romántica en la memoria de Clare, y que si la que fue su amante lo había mencionado durante una charla, la alusión no había sido casual: el puente no es más que una cicatriz cuya historia el narrador oxoniense aún desconoce. Esta resignificación del recuerdo o su resurgimiento aparece en *Corazón tan blanco*, esta vez explicitada por su narrador, Juan Ranz, cuando al contarle a este Custardoy el destino que corrió la primera mujer de Ranz padre, una remota frase aflora en la mente de su hijo, que la escuchó cuando era un niño: «No sé cómo no te pones a rezar y cruzas los dedos cada vez que tu mujer se resfría», le había dicho su abuela al padre del narrador, «ya llevas dos perdidas, hijo». Juan Ranz define esta evocación como «algo mínimo y tenue que debe perderse [pero que regresa como] la momentánea percepción presente de lo que es pasado» (Marías, 1992: 142). De no ser por lo que Custardoy le ha contado a Ranz (que la segunda mujer de su padre se suicidó, pero que antes de ella aún perdió a otra), la frase de su abuela se habría perdido en su memoria como tantas otras informaciones irrelevantes que uno almacena y de las que el tiempo acaba deshaciéndose. Es oportuno pensar que así le habría ocurrido a la anécdota de los amantes desdichados si Bayes, más tarde, no le hubiese dicho al narrador de *Todas las almas* que una de aquellas mujeres despechadas era su propia madre.

La narración del que hemos venido a denominar narrador-actor es, por tanto, ilusoria. Su voz ha sido engullida por el narrador posterior, que ha vehiculado su pensamiento de tal forma que parezca que entre estos yoes sucesivos hay un hilo conductor y que, por tanto, que quien vio, padeció e hizo es quien cuenta lo que otro vio, hizo y padeció. Respecto a la discontinuidad de la identidad, puede ser conveniente mencionar el punto de vista de Proust, un escritor que la crítica literaria, quizá incomprensiblemente, apenas se ha ocupado de estudiar en su relación y posible influjo sobre Marías. En el sexto volumen de *En busca del tiempo perdido*, *La fugitiva,* Marcel contempla un telegrama por medio del cual Albertina, su antiguo amor y a la que creía muerta, le comunica que sigue viva. La noticia, no obstante, no le proporciona la alegría que él esperaba: «Yo era incapaz de resucitar a Albertina», dice Marcel, «porque lo era de resucitarme a mí mismo, de resucitar a mi yo de entonces» (Proust, 1984:249). El Marcel que debería haberse alegrado es otro, ya que el tiempo lo ha variado de forma imperceptible pero incesante hasta que no sólo sus sentimientos sino también su forma de pensar se hallan «apegados a un nuevo yo» (Proust, 1984:250).

Para este “nuevo yo”, el antiguo es hermético y todo lo que puede alcanzarse a saber de él es lo que se deduce de sus hechos, de las huellas que dejó, de “lo comprobable”. Tal aproximación teleológica provoca una sensación ficticia pero plausible de predestinación en el “nuevo yo”, que interpreta a quien fue según unas claves que son exclusivas de su identidad actual. En *Mañana en la batalla piensa en mí*, Only You reflexiona acerca de esta mirada acomodaticia y uniformadora:

«Son los atajos y los retorcidos caminos de nuestro esfuerzo los que nos varían y acabamos creyendo que es el destino, acabamos y acabamos creyendo que es el destino, acabamos viendo toda nuestra vida a la luz de lo último o de lo más reciente, como si el pasado hubiera sido sólo más reciente, como si el pasado hubiera sido sólo preparativos y lo fuéramos comprendiendo a media que se nos aleja, y lo comprendiéramos del todo al término» (Marías, 1996:174).

Según los ejemplos que Only You enumera, la maternidad persuadirá a la flamante madre de que su vida no tenía otro propósito que el de dar a luz a un niño, el asesino creerá que el crimen horrendo que acaba de cometer era inevitable, mientras que otros rastrearán «la infancia del genio cuando se sabe que es genio» (Marías, 1996:174). Este escrutinio tendencioso del pasado es el que lleva al narrador madrileño de *Todas las almas* a entreverar su remoto pensamiento (el de su “yo de entonces” proustiano) con imágenes cuya importancia conocerá más tarde, y, así, rastrea su relevancia cuando sabe que es relevante.

En las novelas de Marías, el “nuevo yo” del narrador está bajo el encantamiento del “yo pasado”, que reaparece y deja oír su imposible voz a modo de advertencia. El Jacobo Deza de Londres no es el que vive en Madrid; ni el Juan de Vere que tuvo sexo con Beatriz Noguera quien se casó con la hija de esta. Ambos han muerto, pero la deductiva memoria que sus sustitutos tienen de ellos los proyecta hacia el presente: más que fantasmas, son cuidadosas conjeturas que eliden el azar, el desenlace imprevisible, el suceso improbable.

En las novelas de Marías, es habitual encontrarse con pasajes en los que los narradores reconstruyen los actos y pensamientos postreros de una persona. En *El hombre sentimental*, El León de Nápoles supone cómo debió ser la última tarde de Manur (Marías, 1986:227). En *Mañana en la batalla piensa en mí*, Víctor Francés se adentra en los inventados recuerdos de Marta Téllez (Marías, 1996:42), y en *Así empieza lo malo*, Juan de Vere imagina lo que debió pensar Beatriz Noguera antes de que lanzase su moto contra una línea de árboles (Marías, 2014: 519). Estos tres ejemplos están confeccionados desde la inexorable distancia entre dos seres humanos distintos entre los que ya no cabe diálogo: el primero, el narrador, interpreta al segundo guiándose por la suerte que corrió y adecuándolo a su propio sistema de ideas y a su propia lógica: en definitiva, a su propia narrativa. No se excluye la posibilidad de que Manur se suicidase en un iracundo y repentino ataque de celos; que Marta Téllez pensase con desesperación en el dolor que sentía e iba en aumento, y no en los carros de trapero de su infancia; o que Beatriz Noguera, simplemente, perdiese el control de su moto cuando ya había tomado el control de su vida. Ninguna de estas opciones, en cambio, son asimilables a la perspectiva del narrador, y por tanto se desechan o se arrumban: se les otorga primacía a aquellas que representan a quien narra y no a quienes son narrados.

Las circunstancias vitales, epistemológicas o sentimentales del “yo de entonces” y las del “nuevo yo” son, en algunos casos, muy diferentes; en otros, sutiles. Si bien en *Todas las almas*, *Tu rostro mañana*, *Así empieza lo malo* o en *Corazón tan blanco*, el narrador se encuentra en una situación (y, sobre todo, se reconoce en ella) muy distinta a la del personaje que protagoniza su narración (se ha casado o ha evitado el divorcio, vive en otro país, se le ha confesado algún secreto o ha perdido a alguien cercano), en *Mañana en la batalla* *piensa en mí* o en *El hombre sentimental*, las diferencias son más tenues. Aunque El León de Nápoles también ha sufrido pérdidas (Berta, su antigua novia, ha muerto y Natalia se ha marchado), la conciencia de estos cambios es tardía y sucede a los propios cambios: descubre que ya es otro no con la muerte de Berta o el abandono de Natalia, sino a través de un sueño (de una exégesis de estos cambios, de su glosa y su narración lógica), de forma semejante a cómo Marcel, en *En busca del tiempo perdido*, descubre que Albertina ha muerto dentro de él cuando un telegrama le revela que sigue vive en el mundo.

El caso de *Mañana en la batalla* piensa en mí es, quizás, el más interesante desde el punto de vista de la identidad el narrador: Al contrario de lo ocurrido en las demás novelas, Víctor Francés, amén del encantamiento fantasmal de Marta Téllez, se encuentra aún bajo el hechizo de su yo antiguo. Todavía no sabe, de hecho, si ese yo antiguo ha muerto o no o si apenas declina en favor del naciente. La constante vital de este yo de entonces, su supervivencia, está relacionada con el relato de lo que le ocurrió a Marta Téllez. Francés cree que, en algún momento de su vida, podrá

«reducir el recuerdo de aquella noche a un caso de mala suerte y quizá a una anécdota -o más noble: una historia- contable a mis amigos íntimos, no ahora pero al cabo del tiempo, cuando el grado de irrealidad hubiera crecido y la hubiera hecho más benévola y soportable» (Marías, 1996:57).

Más adelante, el narrador se niega a hablarle a su amigo Ruibérriz de Marta Téllez porque «no había pasado el suficiente tiempo para que mi muerte se constituyera en anécdota» (Marías, 1996:131), y sólo al final de la novela se atreve a hacerlo, «distraídamente [y] en dos patadas», ya que «nada se cuenta dos veces de la misma forma ni con las mismas palabras, ni siquiera el relator es el único para todas las veces, aunque sea el mismo» (Marías, 1996:337-338). La conciencia de una disociación, de una sección en la identidad, está completamente aguzada: Víctor Francés ha sabido identificar el punto de ruptura entre su yo antiguo y el nuevo (su despreocupación paulatina respecto a la muerte de Marta Téllez) y le otorga este conocimiento al Víctor Francés que está acostado junto al cadáver de Marta: en ese mismo instante, cuando delibera sobre si llamar o no a Deán, su marido ya viudo, se atisba la fragmentación entre ambos Víctor Francés, ya que si para uno (el más remoto, el Víctor encantado por Marta Téllez) la historia no es contable «ahora», para el otro (el venidero, el Víctor que olvidará o ha olvidado a Marta) tal historia sucedió «aquella» noche, pese a que él aún está, supuestamente, en «aquella» noche. El relator, como él mismo dice (pero quién exactamente lo dice, podría preguntarse uno), no es siempre el único, aunque siempre sea el mismo. En *Mañana en la batalla piensa en mí*, el relator, el narrador (el que cuenta y recuerda y el que padece y hace) es siempre el mismo pero a veces varía. Parece percibirse, incluso, en la novela una preocupación por la aceleración atropellada en ese proceso de sucesión, mediante el cual se pretende la renovación artificial de la identidad cuando uno aún “es el que es”. Francés medita acerca del momento en el que el Príncipe Hal, en *Campanadas a medianoche* o *Enrique IV*, rechaza a su viejo camarada Falstaff porque le ha «dado la espalda a [su] antiguo yo» (Marías, 1996:224), pese a que Falstaff, así como el espectador o el lector (es decir, los testigos de la continuidad del Príncipe), saben que él todavía es su antiguo yo y sólo finge ser otro para alejar a Falstaff de la corte y asegurarse, con su marcha, un reinado sin mácula. Las certezas que el narrador anónimo de *Todas las almas* mantenía acerca de su naturaleza mudable se desmoronan para Francés, quien dice que, a veces, llegamos «a creernos que somos otros de los que creíamos ser porque el azar y el descabezado paso del tiempo van variando nuestra circunstancia externa y nuestros ropajes» (Marías, 1996:259). Aún reflexionará el narrador de *Mañana en la batalla piensa en mí* una vez más sobre su íntima y acaso imaginaria transformación:

«En realidad el que cuenta siempre cuenta más tarde, lo cual le permite añadir si quiere, para alejarse: "Pero he dado la espalda a mi antiguo yo, ya no soy lo que fui ni tampoco el que fui, no me conozco ni me reconozco. Y yo no lo busqué, yo no lo quise." Y a su vez el que escucha puede escuchar hasta el fin y aun así decir la que es siempre la mejor respuesta: "No sé, no me consta, ya veremos."» (Marías, 1996:408).

Uno no cambia, por tanto, hasta que los demás lo identifican como “otro” distinto al que fue. Sin este respaldo, para Marías, la desviación o evolución o mera disolución es discutible: son los testigos que rodean y contemplan al narrador los que deciden si este es quien dice ser, o si quien fue ya no existe. Esta incertidumbre permanece, también, en el sustrato de *Corazón tan blanco*: Al igual que Francés, Ranz hijo no se ha distanciado demasiado de su “yo de entonces”, con lo que persiste la desconfianza en que el presunto cambio no sea más que una suerte de huida ontológica; de autoengaño. Quien verbaliza este pensamiento es, en *Corazón tan blanco*, el padre del narrador (aunque, como veremos más tarde, es hasta cierto punto inane separar a la voz narrativa de sus personajes), quien, al ser animado a contar su pasado crimen por parte de su nuera, ya que ella a quien conoce es al Ranz de ahora y no «al de entonces», su interlocutor le responde:

«El de entonces […] El de entonces soy yo todavía, o si no soy él soy su prolongación, o su sombra, o su heredero, o su usurpador […] Si no fuera yo, cosa que a veces llego a creerme, entonces él no sería nadie y resultaría que no habría ocurrido lo que ocurrió» (Marías, 1992:270).

Obsérvese cómo la enumeración de lo que el Ranz presente es respecto a su pasado contradice, literalmente, cuanto el narrador de *Todas las almas* decía no ser en referencia al caballero español, esto es, ni «su prolongación, ni su sombra, ni su heredero ni su usurpador» (Marías, 1989:19). Ranz padre, que se ha separado más (cronológicamente) de su “yo de entonces” de lo que lo ha hecho el narrador de *Todas las almas*, sigue aún bajo su encantamiento y lo siente próximo; y lo mismo ha de padecer también Deán, atormentado todavía por su crimen más reciente y accidental. Estos personajes ejercen sobre el narrador la función de antagonistas sentimentales o filosóficos, se oponen a su modo de pensar sobre la transformación en otro y lo hacen dudar: en las novelas de Marías no hay nunca una idea fija o sólida sino hipótesis siempre, conjeturas que, durante un tiempo más o menos dilatado, son íntimamente creídas o tenidas por ciertas.

En *El hombre sentimental*, la quiebra en la identidad de su narrador se ha producido en la mañana misma en que El León de Nápoles comienza a escribir sobre su sueño: Su inconsciente le ha revelado que, parafraseando a Shakespeare, ya no es el que es; la involuntaria narración del sueño le ha hecho comprender lo que para el tenor era opaco o fútil: «De ahora en adelante», dice sobre Berta, que ha fallecido mientras dormía, «crecerá en mi olvido» (Marías, 1986:98). El antiguo León de Nápoles, como Berta, también ha muerto durante el sueño y está condenado a desintegrarse en la memoria del narrador: sólo en el reino del olvido (en la negra espalda del tiempo) evolucionarán ya ambos seres, Berta y quien fue su pareja.

Esa visión del pasado como miembro fantasmal que prosigue su crecimiento, que lenta e implacablemente va alejándonos y apartándonos, está en el final mismo de *Todas las almas*: El narrador, en Madrid, supone que el hijo de Clare Bayes «por estas fechas volverá de Bristol»: «El niño Eric vive», dice de él, «y crece» (Marías, 1989:231). El niño Eric, que ya no será tan niño, es la materialización de ese creciente pasado que va dejando atrás a quienes habitaron en él: al tiempo que el propio Eric se aleja (físicamente, se podría decir) de la época en que su madre fue amante del narrador de *Todas las almas*, la mudada y mental imagen de un Eric que crece es la frontera que separa al narrador de quien fue: un individuo irrecuperable cuyos posibles futuros, igual que los de las «monedas de entonces que no gasté», han sido cancelados.

El narrador sin nombre de *Todas las almas* (y que, de ahora en adelante, llamaremos, como se manifiesta varias veces en la novela, “el caballero español”) reflexiona en ocasiones sobre la muerte de su yo oxoniense. «Yo ya no soy un solitario como él, ni un vivo muerto», comenta en referencia a Dewar, un compañero de universidad, «pero creí ser eso, durante un tiempo» (Marías, 1989:174). El caballero español admite haberse encontrado en Oxford bajo una «perturbación», exacerbada por su «identidad brumosa» (Marías, 1989:112), y los días que recrea en su narración reciben el genial calificativo de «quebradizos» (Marías, 1989:38). El desarraigo, la dislocación o el empleo a diario de una lengua que no es la propia son algunas de las causas de esta perturbación, lo que llevan al caballero español a concluir que «aquí no sólo soy un extranjero del que nadie sabe nada y a quien nadie importa […] Eso es lo que me resulta perturbador, dejar de estar en el mundo y no haber estado antes en este mundo. Que no haya ningún testigo de mi continuidad» (Marías, 1989:72). Si, como le asegura Deán a Víctor Francés en *Mañana en la batalla* *piensa en mí*, «lo que sucede no sucede del todo hasta que no se descubre, hasta que no se dice y se sabe» (Marías, 1996:408), la ignorancia de quienes rodean al caballero español sobre su pasado, en cierta forma, anula todo cuanto vivió hasta llegar a Oxford: lo hace ser otra persona que, irremediablemente, habrá de morir al marcharse de «la ciudad inhóspita y conservada en almíbar» (Marías, 1989:24).

La acechanza de este trágico final se vislumbra en los paralelismos que traza el caballero español entre su último día en Oxford y el último día de vida de Cromer-Blake, su mentor. Al leer el diario de Cromer-Blake, el caballero español se encuentra con múltiples anotaciones sobre los ciclos lunares y la hora a la que debía salir y ponerse el sol. Casi a modo de sepulcral e interpuesta continuación del diario, el caballero español habla del día en que Cromer Blake murió de esta forma: «El sol salió a las 07,38 y se puso a las 18,01, y hubo luna en cuarto creciente a las 20,13. Cromer-Blake vio lo primero y también lo segundo, pero no esa luna» (Marías, 1989: 226-227). Para el caballero español, su marcha de Oxford no debió ser menos traumática ni definitiva, ya que es así como describe su última tarde en Inglaterra: «El sol había salido a las 04,46 y no se pondría hasta las 21,26, y no sé si habría luna. En todo caso yo ya no asistiría a la luz suspendida y tibia ni oiría las campanas repiqueteando desconsideradamente al caer la tarde» (Marías, 1989: 230). Cromer-Blake no vivió lo suficiente para ver la “incipiente” luna (usando el adjetivo que Marías le concede a la luna en *Así empieza lo malo*) sobre las torres de Oxford, y tampoco lo hizo el caballero español, zambullido en su “identidad brumosa” de la que escapó al marcharse de Oxford: En Madrid, donde habría testigos de su continuidad, tal vez retomó su yo más antiguo o se transformó en uno distinto, pero no fue nunca más el caballero español; cómo serlo allí, en Madrid, donde la mayoría eran también españoles.

Como ya ocurría en *Todas las almas*, los narradores de *El hombre sentimental* y *Corazón tan blanco* perciben la inestabilidad de su propio yo: son conscientes de que su identidad está en perpetuo cambio y tienen, a veces, la noción sincrónica de su transformación en “otro”. En *El hombre sentimental*, el cambio se produce, como se ha comentado, al despertar de ese sueño iluminador que El León de Nápoles nos cuenta. Su mudanza es, por tanto, lo último que le sucede cronológicamente, mientras que los hechos que nos refiere, interpreta y comenta serían, por decirlo así, los síntomas de dicha transformación, o es más bien el apartamiento sentimental de estos hechos lo que la causa. En *Corazón tan blanco*, el relevo entre el “yo de entonces” y el “nuevo yo” se da mucho antes, al comienzo de la novela, con Juan Ranz recién casado y de luna de miel en La Habana. Si el caballero español sufría una “perturbación”, Juan Ranz aprecia en sí mismo un «cambio de estado [que] como la enfermedad [no] permite que nada siga como hasta entonces» (Marías, 1992:19). Para Ranz, la transformación o cambio empezó a operarse durante el viaje de bodas, al anularse el horizonte de posibilidades que su antiguo yo (las monedas que el caballero español pudo gastar y no gastó en Oxford). Irónicamente, el narrador de *Corazón tan blanco*, que hace tiempo en la habitación de hotel mientras su mujer se recupera de cierta enfermedad “contraída” durante el viaje, apunta que su malestar comenzó cuando “contrajo” matrimonio, «un verbo en desuso pero muy gráfico y útil» (Marías, 1992:18). En las postrimerías de su luna de miel, Ranz padece un «segundo malestar», que, a la manera de una fiebre, podría ser la naturalización del primero, la adecuación de un organismo a unas nuevas circunstancias y condiciones en las que ha irrumpido de pronto pero empieza a hacer ya suyas; o, por ir más lejos pero quizá no descaminadamente, el primer malestar sería la agonía del “yo de entonces”, que muere durante el viaje, y el segundo, el nacimiento del “nuevo yo” (del yo que no verá ya solo el mundo desde su almohada, sino «desde nuestra almohada», junto a Luisa). Por eso, al hablar de Guillermo, el hombre cuya amortiguada conversación Ranz espía, el narrador dice que «habría tenido, cuando quiera que hubiese sido, su viaje de novios, la misma sensación de inauguración y término que tenía yo ahora» (Marías, 1992:46). De nuevo, en esta frase puede percatarse uno de la disociación entre los yoes que configuran el relato, puesto que al final de la novela, con la relevación de que su padre asesinó a su primera mujer, el narrador es ya otro: Ranz dice, al mismo tiempo, que “tenía” una sensación de inauguración y término “ahora”, como si compartiesen voz el “yo de entonces” (el del hotel cubano, inaugural pero ya pretérito) y el “nuevo yo” (el que narra los sucesos que protagonizó el primero).

El extrañamiento con que se ven a sí mismos los narradores de Marías a través del tiempo precipita, en sus novelas, pasajes de un exacerbado desapego. Uno de los más logrados está en *El hombre sentimental*, cuando El León de Nápoles imagina lo que ha de ocurrir, cada noche, en la habitación que Manur y Natalia comparten. En un largo y conjetural capítulo, articulado mediante un modo subjuntivo que va dando paso a un dubitativo presente de indicativo, el narrador se introduce en los pensamientos de Natalia Manur. La mujer del feroz banquero, supone El León de Nápoles, tal vez ha sustituido el deseo que antaño sentía por Manur por

«el deseo de ese tenor fornido y hablador y amable. De él no conoce el olor, ni el pecho, ignora cómo tocan sus manos grandes, si es que tocan en absoluto. El tenor no es asexuado, pero no muestra a las claras su propio deseo de ella, esencial para desearlo. Es cauto, o demasiado respetuoso, o teme a Dato y sus lealtades teóricas, ignorante de que Dato es venal […] O quién sabe si el cantante será homosexual, como tantos artistas del teatro. Puede que sea simplemente aprensivo». (Marías, 1986:112-113).

La hipotética incontinencia mental de Natalia Manur desemboca, así, en una descripción alienada de El León de Nápoles, quien separado de ese yo por el sueño y los años, lo ve como a un personaje más de cuantos se han cruzado en su camino, homologable en su impenetrabilidad y sus sombras a Dato, Manur o a la propia Natalia. En *Mañana en la batalla piensa en mí*, Francés incurre en una abstracción similar al adoptar la voz de Marta Téllez para describirse a sí mismo: «está muy relacionado con todo tipo de gentes, está divorciado, se dedica a escribir guiones entre otras cosas», supone Francés que supuso la mujer a la que vio morir, cuando aún estaba viva (Marías, 1996:192).

El divorcio entre las identidades tiene, seguramente, su punto culminante en la brecha que separa *Todas las almas* de *Tu rostro mañana*. Marías, en diversas entrevistas, ha reconocido que en su falsa trilogía «el narrador es en realidad el mismo de *Todas las almas*» (Alameda, 12 de diciembre de 2004), pero sin que «la novela "sea en modo alguno una continuación de aquella"» (Redacción, 6 de noviembre de 2002). Sin embargo, esta circunstancia bien podría ser pasada por alto por un lector veterano en la obra de Marías o, más aún, puede que precisamente este lector, por contagio con los temas propios de Marías (las “identidades brumosas”, la inclinación hacia lo inverosímil), se empecine en distinguir al caballero español sin nombre de Jacobo Deza, quien, en cambio, tiene a lo largo de la novela cinco nombres distintos, Jaime, Jacobo, Jacques, Yago o Jack Deza.

La propia denominación de los narradores (a uno, en ausencia y a otro, en abundancia) refleja una analogía entre ellos: de no responder ante ningún nombre a hacerlo ante varios indistintamente no hay, en realidad, diferencia alguna. El caballero español y Deza comparten o padecen una identidad movible, maleable y cuya fijación no depende de ellos sino de quienes los llaman: El narrador anónimo es el caballero español porque así se refieren a él en Oxford; y Deza es a veces Jacobo, a veces Iago (el ambiguo y aristado personaje de *Otelo* que rendía tributo al dios bifronte Jano) para Peter Wheeler, o Jack para el señor Tupra o la señora Berry. Para Irene Zoe Alameda, la elección de los nombres del narrador de *Tu rostro mañana* no es casual:

«Jacques- voz francófona; Jacobo o Yago o Santiago -voz peninsular de fuerte eco de la historia de la cristiandad; Jaime -nombre panhispánico, trivial y actual que a menudo en Madrid deviene en Jimmy; Jack -desde luego, voz anglófona, para un personaje esencialmente anglófilo, como el autor» (Zoe, 2005:79)

Aunque la interpretación de Zoe bien podría ser la acertada, el bautizo del narrador de *Tu rostro mañana* quizá sea más caprichoso: En sus memorias, Julián Marías habla de Jaime Perriaux, «el hispanoamericano más inteligente que he conocido», según lo describe. Perriaux, cuenta Marías, era políglota (dominaba el inglés y el alemán, y el francés lo hablaba tan bien como el español) y, debido a su ascendencia europea, en Argentina era conocido como Jaime, pero en su casa era Jacques (Marías, 2008a: 312-313). No es descartable que este apunte de Marías sobre Perriaux (quien, más tarde, por cierto, sería uno de los arquitectos intelectuales de la dictadura militar de Videla) llegase a ojos u oídos de su hijo, y le sirviese de inspiración.

En cualquier caso, la falta de nombre o su exceso en los narradores de *Todas las almas* y *Tu rostro mañana* promueve, por igual, la incertidumbre y espesa las brumas en torno a la identidad del caballero español y de Deza.

Cronológicamente, *Tu rostro mañana* sucede tras la acción desarrollada en *Todas las almas*: En este libro, el caballero español regresaba a Madrid, estaba casado y tenía un hijo. En *Tu rostro mañana*, Deza vive en Londres, donde trabaja para la BBC, y sus hijos (en plural, son dos) y su mujer residen en Madrid, ya que su divorcio con Luisa está próximo. En su narración, Deza ha silenciado casi todo cuanto ocurrió en su pasado en Oxford, aunque, en una ocasión, indica que estuvo trabajando como «Lector de Español en la Universidad oxoniense durante dos cursos» (Marías, 2010: 36). Allí, Deza conoció a Peter Wheeler, de quien no habla, en cambio, en *Todas las almas*; y que resulta ser el hermano del ya fallecido Robert Rylands. También se mencionan, en los tres volúmenes de *Tu rostro mañana*, a otros personajes de “la novela de Oxford”, como «Aidan Kavanagh o Cromer-Blake, Dewar o […] la propia Clare Bayes», su «remota amante» y «su niño Eric que ya no sería niño, ya no más, habría terminado de crecer» (Marías, 2010:233); y al desmemoriado portero Will, al latoso Halliwell, a Lord Rymer, al matrimonio de libreros Alabaster, «a la chica gorda Muriel -pero al final no era gorda- con la que pasé una noche y basta», «a la joven de pies rítmicos y bien calzados, y de tobillos perfeccionados, a la que no osé hablar con la conmoción suficiente, la que sentí en su presencia, en un trayecto tardío desde la estación de Didcot», «a la florista gitana Jane con sus botas altas y a Alan Marriott con su perro dócil de tres patas» (Marías, 2004:402). De hecho, el diálogo que el caballero español mantiene con Marriott acerca de la naturaleza del miedo como la asociación de dos imágenes contrapuestas es vertido, con mimética exactitud, en *Tu rostro mañana*. La mujer de Deza, por supuesto, se llama Luisa (tónica habitual en las novelas de Marías), pero esto tampoco puede sorprender a ningún lector: La omnipresencia de este nombre femenino ni siquiera pasa desapercibida a los propios personajes de la novela, ya que cuando Deza recurre a su cuñada para sonsacarle información acerca del hombre con el que su mujer se ve, y que es Custardoy el joven (presente en *Corazón tan blanco*), la cuñada de Deza le cuenta lo que Juan Ranz le ha transmitido, a su vez, a ella: «Juan es intérprete en las Naciones Unidas» añade la cuñada de Deza, «y su mujer también se llama Luisa, por cierto» (Marías, 2012: 307).

Aunque comparten, el caballero español y Deza, un pasado y un buen número de viejos amigos, compañeros de trabajo y amantes, su situación no es asimilable, ni siquiera desde el punto de vista de sus relaciones sociales: los personajes que para el caballero español eran relevantes son, en *Tu rostro mañana*, apenas ruido de fondo o lejana anécdota, y han sido sustituidos por otros, quizá imprevisibles. Luisa, tangencial en *Todas las almas*, cobra en *Tu rostro mañana* una importancia central; Rylands, muerto, es sustituido por Wheeler, que vivirá también en la ribera del río Cherwell, regentado por los mismos “perezosos cisnes”, y es asistido por la misma criada que ayudaba a Rylands, Berry. Hasta el pasado biográfico de estos personajes parece intercambiarse con sus sustitutos: Wheeler descubre, en *Tu rostro mañana*, que su hermano Rylands se había apropiado de una historia trágica de su remota juventud, porque decía haber «visto matarse a la persona que amaba» (Marías, 2012:539). Deza, por su parte, sigue instalado en el desarraigo, esta vez londinense, donde, como le recrimina cariñosamente su nuevo mentor, está «muy solo» (Marías, 2010:42). Es probable que sobre él flote, renovada o fortalecida, la sombra de la perturbación que lo atormentó en Oxford: sus únicas obligaciones se las debe a la BBC, donde está empleado, como curiosamente predijo en *Todas las almas* el caballero español al asegurar que prefería marcharse a su país, puesto que no quería quedarse «en Oxford dando clases de español, ni en Londres trabajando en la radio (fue lo único que se me ocurrió en aquel instante)» (Marías, 1989:204).

Los hilos que unen una biografía y otra son finos y endebles: más parecen dos narradores distintos y así, de hecho, pueden leerse ambos libros. La vida del caballero español no limita la vida de Deza, sino que es casi un eco, una resonancia distante como una voz en un sueño. Y, sin embargo, son el mismo narrador, el mismo relator, porque «ni siquiera el relator es el único para todas las veces, aunque sea el mismo» (Marías, 1996:337-338).

En torno a los actos del caballero español, como en torno a los de Deza, hay una cierta impunidad: sus tiempos pasados, respectivamente, en Oxford y Londres parecen libres de consecuencias, como existencias sólo teóricas que no afectan al normal transcurso de la vida, que se desarrolla, en ambos casos pero en circunstancias diferentes, en Madrid: El caballero español, casado con Luisa; y Deza, reconciliado con ella. Esta sensación queda reflejada en los versos de Marlowe a los que apelan tanto el caballero español como Deza, y que son «has incurrido en fornicación: pero eso fue en otro país, y además, la moza ha muerto» (Marías, 1989:221 y Marías, 2004:122). El destierro autoimpuesto y lo perpetrado (o sólo imaginado) sobre quienes únicamente estuvieron de paso en su vida inducen al narrador a creer que «nada de lo que sucede sucede» (Marías, 1992:37). Nadie que haya sido “testigo de su continuidad” ha registrado su evolución, esclerotizada, por tanto, de tal forma que quien vivió e hizo no es narrativamente quien lo vio y lo hizo. En las novelas de Marías, son siempre los otros (los testigos de su continuidad) y no el narrador mismo quienes deciden la condición de este último; o cree el narrador que lo son y esto es suficiente para que entre su “yo de entonces” y su “nuevo yo” se abra un abismo infranqueable, que provoca que ambos se vean mutuamente como extraños.

**3.1.2. El narrador como testigo**

El ojo no se ve a sí mismo

sino por reflejo con algunos otros objetos.

**Shakespeare, *Julio César***

De igual forma que la naturaleza del narrador es definida por los demás, el narrador es, a su vez, testigo de esos otros que lo cosifican y definen su existencia. En la novelística seleccionada de Marías, el narrador-testigo es una figura omnipresente: todo cuanto sus «ojos ven y [sus] oídos oyen» es registrado por él, y archivado luego en su «excelente memoria» (Marías, 2004:109). Como dirá repetidas veces Víctor Francés en *Mañana en la batalla piensa en mí*, «el mundo depende de sus relatores» (Marías, 1996:204) y el narrador, en su faceta anfibia de relator y relatado, asume esta responsabilidad.

Para el escritor madrileño, la contemplación del extraño (la visión atenta del otro) es un factor tan decisivo en su narrativa que se ha llegado a afirmar que «la “ocularización” constituye el enfoque focalizador en la obra de Javier Marías» (García de León, 2001:221). La captación distante del desconocido y el análisis de su oculta vida son pulsiones principales en los narradores de Marías, y, por ende, elementos capitales en sus narraciones. Esta observación prosigue, incluso, hacia uno mismo: no ya cómo se ha visto en el capítulo anterior (la interpretación del “yo de entonces” por parte del “nuevo yo”), sino de una manera inmediata y no mediada por el paso del tiempo.

Cuando de ahora en adelante se haga referencia a la observación, no puede restringirse este término al mero hecho de “registrar con los ojos”, sino también con los oídos (a veces, la única vía para penetrar en ese mundo distante cuando la mirada está vedada). Debido a que el narrador de Marías, en su vertiente de mirón o *voyeur* o espía, ha sido estudiado con mayor o menor profundidad (valga la mención del antes citado trabajo de García de León, o el de Sanabria, *Distanciamiento, especularidad y amenaza: la experiencia visual en la narrativa de Javier Marías*), aquí se tratará de ahondar en cuestiones que no hayan sido tratadas por extenso o de arrojar una luz distinta a las antes “miradas” de otra forma.

Para comenzar, sería conveniente agrupar al narrador-testigo de Marías bajo tres categorías excluyentes (aunque, en según qué libros, el narrador ocupe más de una en diferentes momentos, pero nunca a la vez): el narrador-testigo que lo es por accidente y observa, a priori, con indiferencia; el narrador-testigo que lo es interesadamente y cuya observación, por tanto, nunca es apática sino entusiasta; y el narrador-testigo al que se le ha impuesto esta tarea (ya venga la imposición de otra persona o se la imponga el azar) y que, por tanto, la ejerce por obligación.

Entre los primeros, se encontraría Juan Ranz (*Corazón tan blanco*) al contemplar a la cubana Miriam desde la ventana de su hotel; Jacobo Deza (*Tu rostro mañana*), la primera tarde que observa bailar a su vecino al otro lado de «la Square o plaza» (Marías, 2010:48); El caballero español (*Todas las almas*) al escuchar la conversación de Cromer-Blake con su amante; o El León de Nápoles (*El hombre sentimental*) en el tren, la primera vez que coincide con Dato, Manur y Natalia (aunque aún desconozca sus nombres).

Si se analizan los pasajes de *Corazón tan blanco* y *Tu rostro mañana* de forma conjunta, se advierte, con facilidad, la influencia de Hitchcock y su *Ventana indiscreta*: Ranz y Deza, como Scottie, observan distraídamente por la ventana de su residencia (aunque, en el caso de Ranz, la residencia sea temporal) hasta que acaban fijándose en un individuo y, como señala Ranz, lo individualizan (Marías, 1992: 22). Si una cojera ha inmovilizado a Scottie y, debido a esto, no le queda más que mirar a través de la ventana, la situación de los narradores de Marías no es muy diferente: la mujer “recién contraída” de Ranz ha enfermado y él no puede apartarse de ella; y Deza no tiene adónde ir cuando llega la noche. Como consecuencia, ambos se descubren acodados en la ventana, viendo caer la tarde.

Es la suya una observación global: no se concentra en nadie desde el comienzo, sino que es la calle (el escenario, el mundo) quien le impone o sugiere su objetivo o acaba haciéndolo valer. Deza describe, en su narración visual, las transformaciones que sufre la Square próxima, la aparición de los «mendigos sombra» o la retirada de los ingleses vespertinos, que marchan a sus casas (Marías, 2010:49). Pero su mirada, como una cámara, se orienta hacia un vecino al otro lado de la calle (las ventanas, nos dice, no tienen persianas en Inglaterra), y el resto de la plaza queda entonces fuera de plano o desenfocado. Algo idéntico le ocurre a la mirada de Ranz, que, por proseguir con la referencia cinematográfica, pasa de un plano general habanero al primerísimo primer plano de Miriam (su bolso, sus gestos, sus muslos).

Tanto Ranz como Deza siguen la evolución de su foco de atención con creciente interés desde una posición de atonía inicial. Para Sanabria, durante estos primeros instantes de observación, la condición del narrador se «parangona con la divina» (Sanabria, 2019: 131). El narrador, como Dios, contempla a los demás seres desde una altura insalvable: los mira con total impunidad. En un mundo en el que la divinidad ha sido arrumbada como un elemento más del folclore popular, el ser humano (el narrador de Marías en este caso) ocupa el puesto de quien «con su ojo vigilaba y estaba atento a cada segundo de la vida de cada uno» (Marías, 2004:165). Para paliar esta pérdida, Marías (por boca de Deza) propone la conciencia como «sucedáneo», es decir, la contemplación permanente e incansable de uno mismo, la mirada introspectiva; pero se sugiere, también (y a eso se dedica, de hecho, Deza) el concurso de “vigilantes” que observen desde fuera y corrijan así las posibles negligencias (o son miradas que voluntariamente se evitan) de la conciencia: cabe aquí recordar la frase de la joven Pérez-Nuix, que advierte a Deza de que «hasta los más dotados y los más entrenados para ahondar en el prójimo y descifrarlo nos volvemos tuertos y tontos cuando nos miramos» (Marías, 2010: 132). En cambio, y como se verá en el capítulo pertinente, esta impune observación no puede durar siempre y, en algún momento, quien contempla será, a su vez, contemplado.

En *Todas las almas*, el caballero español reflexiona acerca de dos verbos, sin traducción exacta al español, relacionados con la escucha: *to overhear* y *to eavesdrop.* El primero es el propio del narrador-testigo que son Ranz y Deza en los episodios comentados (aunque Ranz, además, vea; y Deza no escuche), puesto que su observación es «casual e indeseada» (Marías, 1989:192). Para un testigo que “entreoyese” una conversación, lo dicho por aquellos que hablan contra la voluntad del que escucha (o ante su indiferencia) sería pasado por alto y se olvidaría, no llegaría si quiera a registrarse o a interpretarse. No ocurre así con los narradores de Marías, quienes desde ese punto de partida a veces indolente nunca siguen instalados en él, sino que desarrollan “curiosidad” por lo oído o visto u oído y visto, y se implican. Así, cuando el caballero español se dirige al despacho de Cromer-Blake en *Todas las almas* y descubre que su mentor no está solo, no puede evitar «que la primera frase nítida que [llega] a sus oídos desde los labios de Cromer-Blake que parecían exangües [fuese] *overheard*, y no otra cosa. Luego, sin embargo, reconozco que incurrí en *eavesdropping*» (Marías, 1989:193). Tal es la situación de El León de Nápoles en el tren, impedido como Scottie, Deza o Ranz (adónde ir con el tren en marcha) y limitada su acción a “la ocularización” del departamento. Su observación comienza siendo una mirada cansina, que divaga entre un hombre de cabellos «escarolados» (que luego sabrá, y sabremos nosotros, que es Dato), un sujeto de «abultados labios» (Manur) y una mujer que, dormida, entreabre unos ojos en los que el tenor intuye el fantasma de unas «disoluciones melancólicas» (Marías, 1986:13-21). A diferencia de los pasajes mencionados de *Corazón tan blanco* y *Tu rostro mañana*, en los de *Todas las almas* y *El hombre sentimental*, la observación es impune en todo momento: el testigo no acaba siendo contemplado o escuchado a su vez y permanece entre las sombras, estudiando a los demás a su gusto. En *El hombre sentimental* se introduce aun otra variación: el testigo (El León de Nápoles) es el que mayor distancia emocional mantiene y que, aunque no llega a traducirse en indiferencia, no se percibe tan interesada como la de Ranz o la del caballero español. Su contemplación tiene, por asimilarla a un caso anterior, algo de la predestinación de ese recuerdo quizá falso del caballero español, quien en la cama con Bayes piensa en los amantes desdichados que perdieron la vida en un puente indio. El León de Nápoles reparte su mirada entre tres desconocidos que (aún él no lo sabe pero su yo posterior sí) dejarán pronto de serlo, y puede que la pérdida de la apatía con la que los examina no sea sino retroactiva; que permaneciese aún en el León de Nápoles antiguo, pero que su sucesor se la haya extirpado porque la mujer que duerme será su amante y el «hombre del que ahora sé demasiado» (tal vez, un ingenioso parafraseo del célebre y duplicado título de Hitchcock), quien se suicidará por su causa (Marías, 1986:17-18).

El segundo narrador-testigo es el que observa, desde el comienzo, con interés, el que observa, por decirlo de esta forma, “buscando algo” por propia iniciativa, o porque simplemente le apetece o le atrae aquello que contempla. Así le ocurre a Víctor Francés (*Mañana en la batalla piensa en mí*) en el hipódromo con la carrera de caballos; a Juan de Vere (*Así empieza lo malo*) que, en su habitación, escucha los ruegos que Beatriz Noguera hace a su marido y la observa; al caballero español que mira y admira a la chica desconocida de la estación de Didcot; o la observación del vecino bailarín, por parte de Deza, en las tardes que precedieron a la primera, accidental.

En los cuatro ejemplos, el narrador se siente atraído por la persona o espectáculo que observa, y lo mira con auténtico interés. En Juan de Vere y en el caballero español hay una pulsión sexual evidente: ambos contemplan a una mujer que les resulta deseable, con el añadido de que, para de Vere (joven y quizá más impresionable por ello), la mujer espiada es la esposa de su mentor y jefe, y viste un camisón con transparencias. El caballero español justifica su aplicada contemplación en que la desconocida de Didcot es «la mujer que al primer golpe de vista más me ha conmovido a lo largo de mi juventud» (Marías, 1989:32). Deza recordará las palabras de su antecesor en *Tu rostro mañana*, cuando al evocar a la anónima chica de Didcot, se repita al decir de ella que es «la mujer que al primer golpe de vista más me conmovió a lo largo de mi juventud» (Marías, 2012:469). La observación fascinada da pie a un acercamiento por parte de Deza y, al hacerlo, este trunca su condición de testigo, aunque tampoco, como reconocerá en ambos libros, se atreve a ir mucho más allá en su conversación y los caminos de la extraña de Didcot y el caballero español vuelven a separarse. No le ocurre así a de Vere, desvelado por el rumor de Beatriz Noguera al otro lado del pasillo. Consciente de que la mujer de Muriel quizá ignora que él está en la casa, de Vere la escucha hablar con su marido (que es sólo una voz tras la puerta de su dormitorio) y, sobre todo, la ve. Este escuchar ansioso está también en *Corazón tan blanco*, cuando Juan Ranz oye la charla amortiguada pero inquietante del español Guillermo y la cubana Miriam en la habitación de al lado. Aquí, en cambio, la observación está exenta de deseo sexual (o no es, al menos, relevante su presencia), mientras que para de Vere, la atracción es uno de los factores desencadenantes de la contemplación, adherido en importancia al de la curiosidad, la intriga o el morbo.

Tampoco en Deza hay lascivia cuando observa a su vecino (aunque puede que sí a las cambiantes y siempre femeninas compañías de este), sino toda una mescolanza de motivaciones, de las cuáles se perciben dos con claridad: Deza, acostumbrado a desentrañar identidades ajenas, descubre que la de ese vecino se le resiste, tal y como confiesa al decir que no logra «figurar[se] quién es ni a qué se dedica, se sustrae -y no es eso frecuente- a [sus] habilidades interpretativas» (Marías, 2010:51); la segunda, que mientras que él está solo en su casa y algo entumecido por la melancolía, el estado emocional de su vecino parece ser el de una perpetua felicidad («qué feliz se lo ve», dice el narrador de él) que Deza, tal vez, le envidia, o de la que espera contagiarse únicamente mediante la contemplación.

Tanto en el caso de Deza y su vecino danzarín como en el de Ranz y su vecino algo más perturbador se aprecia una similitud: ambos narradores se han interesado en el objeto de su observación tras una contemplación accidental anterior. Los ojos de Deza recaen sobre el bailarín sin nombre por azar, y acaban fijándose en él hasta convertir la observación en costumbre diaria; y los oídos de Ranz se orientan hacia la conversación de Guillermo y Miriam porque, unos minutos antes, su mirada se ha topado con la cubana Miriam esperando en la calle. La carrera de caballos a la que asiste Francés, por su parte, le interesa al haber apostado en ella, y la sigue dificultosamente con sus prismáticos desde la distancia porque confía en el «soplo de muy buena tinta» que la señorita Anita ha recibido (Marías, 1996:352).

Este tipo de narrador-testigo es, con diferencia, el más esquivo en las novelas de Marías, porque exige de una participación más activa (requieren de un voluntarioso actante, y no de un observador casual o forzado) que no suele darse en los protagonistas del escritor madrileño. En su artículo *Contar el misterio*, Marías habla de otro anterior, *El hombre que parecía no querer nada* (sobre el actor George Sanders), y admite que semejante título bien podría designar a sus narradores, a los que define a través de los siguientes términos:

«hombres dotados de voz incansable pero de escasa presencia, voces que cuentan y persuaden y reflexionan pero rara vez intervienen en lo que pasó y ellos relatan, contadores de historias de las que se han enterado o a las que han asistido o en las que han participado, pero más como testigos o depositarios que como protagonistas, hombres pasivos que miran y esperan mucho y apenas juzgan, y que a veces muestran una extraña conformidad con lo que acontece, algo muy distinto del conformismo. Y que sin embargo son todo menos indiferentes a eso que ven u oyen o saben; al contrario, se sienten tan vinculados a la «débil rueda del mundo», al «revés del tiempo y a su negra espalda» que en cierto modo se sienten responsables de todo, de cuanto acontece o se transmite con o sin su intervención, porque lo ven todo unido. Parecen no querer nada, quizá porque en el fondo quisieran demasiadas cosas o no pueden sustraerse enteramente a ninguna, hasta sentirse paralizados a veces y limitarse por tanto a ser relatores» (Marías, 2014a:112-113).

Esta descripción de sus narradores subraya dos rasgos esenciales en sus múltiples pero uniformes personalidades: la pasividad, que no indiferencia (se niegan, eso sí, a “llevar la acción” según la tradicional denominación del héroe narrativo, y son muy pocos los deseos o motivaciones que en ellos pueden detectarse) y su gran sentido de la curiosidad. A esto se debe el que hasta un ejercicio tan poco incidental como la observación se produzca en las novelas de Marías por accidente: a que sean los narradores obligados a mirar en ocasiones.

Tal es el caso del caballero español, que entreoye (*ovehears*) a Cromer-Blake para, inmediatamente, dedicarse a escuchar su conversación privada con atención (*eavesdrops*). En las novelas de Marías, la curiosidad es el gran motor narrativo de sus protagonistas: basta recordar el pasaje de *Tu rostro mañana: Fiebre y Lanza* en que un desvelado Deza revuelve la biblioteca de su mentor Wheeler en busca de información sobre el sindicalista Nin, al que Wheeler ha citado de pasada, pero «la [sola] mención de Andrés Nin había bastado en mi caso para intrigarme» (Marías, 2010:84).

Su ansia de conocimiento lleva al narrador de Marías a “querer saber más” incluso cuando está siendo forzado a saber: en este punto confluyen las tres variaciones del narrador-testigo, en su emancipación final de las circunstancias que lo han llevado a contemplar (ya sea con indiferencia, con inicial interés o por obligación) para limitarse a observar por pura intriga y mera curiosidad.

Este interés personal cobra una relevancia especial en el tercer narrador-testigo aquí definido: el narrador-testigo al que se le ha impuesto su condición de observador o espía, ya sea porque es esa su profesión o lo ha acabado siendo (como le ocurre a de Vere o a Deza), porque media un favor amistoso (como el de Ranz a Berta cuando el primero acepta apostarse ante el apartado de correos de Arena Visible) o porque el azar le ha deparado un “puesto de observación” del que no puede liberarse (como el que sufre Víctor Francés junto a la agonizante Marta Téllez).

Examinemos el último ejemplo: El repentino e imprevisible malestar que aqueja a Marta Téllez obliga a Víctor Francés, su circunstancial amante, a aguardar a que la mujer se reestablezca. En cambio, su salud empeora, y muere. Francés ignora cómo debe reaccionar, si ha de llamar por teléfono al marido de Marta (opción que la fallecida, antes de serlo, le había prohibido), a un vecino o marcharse sin más, a toda prisa del edificio. Aunque es esta la elección por la que acaba decantándose (y aún toma alguna precaución antes para asegurarse de que nada le ocurrirá al hijo de Marta), lo que hace que Víctor no abandone el piso de inmediato es su sentido de la responsabilidad: «la responsabilidad tan sólo del que acierta a pasar, no otra», aclara (Marías, 1996:26). Cuando se prepara para salir del dormitorio de Marta, Víctor contempla en el televisor una reposición de *Recuerdo de una noche* (1940), que ha estado siguiendo de reojo a lo largo de los últimos minutos: en la pantalla, ve a «MacMurray y a Stanwyck […], momentáneos testigos únicos, mudos pero rotulados, de los dos estados de Marta Téllez, su vida, su muerte, y de la mudanza» (Marías, 1996:71). Así, Francés equipara a los dos actores (o son sus personajes) con su propia condición testifical fortuita: MacMurray, Stanwyck y Francés sólo han acertado a “entrar en el campo” de Marta Téllez en el instante menos oportuno. En cambio, Francés, como relator potencial (él, a diferencia de los actores ya muertos y de todas formas distantes), contrae una responsabilidad hacia Marta o su memoria y, por tanto, se ve obligado a actuar.

En el memorable pasaje de la muerte de Marta Téllez, se halla un fragmento que pone de manifiesto hasta qué punto la “ocularización” es capital en las novelas de Marías. Tras haber aceptado o empezado a asimilar el fallecimiento de quien iba a ser su pareja nocturna, Francés deambula por la alcoba de Marta, hurga en sus cajones, se prueba un salacot y, por fin, se mira en un espejo. Al hacerlo, Francés se reconoce a sí mismo y se interpreta de forma similar a cómo lo había hecho antes con Marta:

«en mis ojos había sueño y desgana, me picaron y me los froté con la mano, por fin había en ellos desentendimiento. Pude reconocerme, mi aspecto no había cambiado como el de Marta; tenía hasta la chaqueta puesta, no era difícil acordarme del hombre que había llegado a la casa invitado a cenar unas horas antes, pocas y demasiadas horas.» (Marías, 1989:70).

En su reflejo, Francés advierte un principio de “desentendimiento” (que luego, encantamiento o *haunting* mediante, veremos que era ilusorio) y esto (o no únicamente esto: el análisis completo de su propio yo en el espejo) lo lleva a decidir que «había que salir de allí sin ya más tardanza». El extrañamiento que padecen los narradores de Marías, abordado en el capítulo anterior, los lleva a mirarse introspectivamente con la misma vacilación con la que observarían a un desconocido, como le ocurre a Francés en este fragmento en el que, una vez detectados los síntomas de agravamiento en Marta Téllez (de diagnosticada su fulminante muerte), casi se diría que se ve empujado al diagnóstico de sí mismo.

El fallecimiento de Marta Téllez, y que Francés trata de sortear sin dejar huellas (para ello, se lleva, entre otras cosas, el contestador de Marta), hace mella en el punto débil del narrador de *Mañana en la batalla piensa en mí*: su curiosidad. Aunque más tarde la disfrace de embrujo o encantamiento, y apunte que su «curiosidad no existía», su sentido de la responsabilidad, entreverado de intriga genuina, es, de nuevo, es lo que impulsa la acción en esta novela (Marías, 1989:90). La observación trágica le cede un espacio a la búsqueda de información, al espionaje aficionado o, incluso, a la persecución hitchcockiana, como esa en la que Francés sigue, desde un bar hasta su casa (pasando por un Vips o una tienda de ropa), a la hermana de Marta Téllez, cuyo nombre vuelve a ser Luisa.

Durante estas amenas (para el narrador) persecuciones, su ensimismamiento es tal que llega a olvidarse de cuanto hace mientras rastrea a su presa: Arena Visible en *Corazón tan blanco*, Custardoy en *Tu rostro mañana*, Luisa en *Mañana en la batalla piensa en mí* y Beatriz en *Así empieza lo malo*. No en todos estos casos el narrador se ve obligado o persuadido (por una persona o por las circunstancias) a seguir a quien sigue, lo que sólo ocurre en *Corazón tan blanco* (Ranz va tras los pasos de Arena Visible porque así se lo ha pedido su amiga Berta). Las persecuciones restantes se deben únicamente a la curiosidad más o menos lúdica e inexplicable (como en *Mañana en la batalla piensa en mí*) o a la inquietud y la preocupación manifiesta (como en *Tu rostro mañana*). Y, sin embargo, el punto en el que convergen todas es en que el narrador acaba hipnotizado por su propio seguimiento detectivesco: la curiosidad (en ocasiones vicaria, como pasa en *Corazón tan blanco*, ya que quien de veras quiere saber no es Ranz, sino Berta) se adueña del protagonista de la novela. Prueba de ello es como tanto Ranz hijo como Francés hacen, durante su investigación, compras injustificadas cuyo contenido descubren con el correr del tiempo: Francés, una copia de los *101 dálmatas* que hace pasar por un regalo para el hijo de Marta Téllez y Ranz, dos colonias de marca. La errabundia, en los narradores de Marías, los hace comportarse de formas insólitas: también Ranz, mientras hace tiempo durante la cita entre Berta y Arena Visible, acapara varios productos inútiles en un bazar, tales como un libro que compra por «el título, *House of the Sleeping Beauties* se llamaba en inglés, el título no me gustaba pero lo compré por él» (Marías, 1991:212-213). La curiosidad y el ocio someten a los narradores a un encantamiento comparable al del fantasma de Marta Téllez: los convierte en peleles que ignoran la naturaleza de sus propios actos, o tal vez no la ignoraban entonces pero es impenetrable ya para el “nuevo yo” que los interpreta desde la lejanía.

La ocularización en las novelas de Marías es tan acentuada que afecta, incluso, a órdenes no estrictamente narrativos, sino descriptivos o incluso lingüísticos. Con respecto a lo primero, es forzoso mencionar las descripciones oculares que trufan la obra del escritor madrileño: por citar algunas, los ojos de Natalia en *El hombre sentimental*, los de Will y Rylands en *Todas las almas*, los de Ranz y Arena Visible en *Corazón tan blanco*, los de Wheeler y el padre de Deza en *Tu rostro mañana* o el de Muriel -tuerto- en *Así empieza lo malo*. En cambio, el narrador evita describir sus propios ojos (con la excepción anterior de *Mañana en la batalla piensa en mí*, en la que los descubre rebosantes de “sueño y desgana”). Son contados, de hecho, los rasgos físicos que los narradores revelan de sí mismos: sabemos, por ejemplo, que Deza es «de complexión atlética y [tiene] la barba cerrada» porque así se lo hace notar su mujer en una divertida conversación telefónica (Marías, 2004: 218). Esta neblina en torno a la apariencia física (ojos, rostro, altura, peso) enlaza con la neblina que vela el nombre del narrador, y que no sólo sufren los protagonistas de *Todas las almas* y *Tu rostro mañana*: El León de Nápoles nunca confiesa su nombre y se limita al apodo operístico, y únicamente en la página 259 de *Corazón tan blanco*, el lector es informado de que quien le habla se llama Juan (Marías, 1991:259). Tampoco son pródigas las descripciones físicas que los narradores hacen de otros personajes, con la salvedad de los ojos, el pelo y (si el personaje es femenino) sus muslos. Por ejemplo, de Luisa (cualquiera de ellas) o de Bayes nunca se dice, como reconoce Marías, que sean siquiera «guapas» (Marías, 2014b:380). La vía de conocimiento, de interpretación, para los narradores de Marías (lo que los ayuda a conocer y desentrañar a sus semejantes) es siempre la mirada: si es “limpia”, como la de Will o lasciva como la de Rymer; si ofrece dobleces como la de Wheeler y Rylands (ambos pares de ojos idénticos) o es sospechosa como la de Tupra; o si es inquietante pero perspicaz como la de Muriel. Los ojos son, en las novelas de Marías, una metáfora del conocimiento, de la curiosidad, de la búsqueda de información, así como un reflejo físico de la propia personalidad: Muriel, que quería en origen saber más sobre su amigo Van Vechten y, más tarde, se arrepiente (prefiere ignorar), es tuerto; Wheeler y Rylands, con ojos bicolores y diferenciables, han trabajado en el pasado para los servicios secretos y, por tanto, adoptaron identidades que no eran las suyas (fueron “otros”). También puede introducirse aquí la “mirada declinante” que obsesiona al caballero español en *Todas las almas*, y que advierte ya en el niño Eric.

En cuanto a la “ocularización lingüística” de Marías, cabe hacer un inciso: el lenguaje cuenta ya con un fuerte influjo de lo visual, con lo que lo propuesto en adelante, quizá, sea arriesgado. Con todo, llaman la atención las numerosas frases y referencias casuales que los narradores emplean en las novelas de Marías, y que guardan relación con la vista: a lo largo de *Tu rostro mañana*, Deza alberga la esperanza de que Luisa, de la que se ha separado, lo reclame a su lado. El protagonista de la trilogía imagina así las palabras pronunciadas por su mujer para hacerlo volver: «Ocupa de nuevo este lugar a mi lado, aquí tienes tu almohada que ya está sin huella, no había sabido verte» (Marías, 2004:193). Esta “visión errónea” no parece baladí en cuanto a que Deza se dedica profesionalmente a ver a los demás, a escrutar en su interior a través de la vista y poder revelar quiénes son en realidad. La ocularización lingüística resurge al final de la segunda entrega, cuando Deza acepta prolongar su tiempo junto a Tupra, ya que este le ha prometido mostrarle algunos vídeos y contarle algo sobre Constantinopla. Deza, en cambio, le hace saber que está al tanto de la caída de la antigua ciudad bizantina: «Ya -contestó Tupra, o “*I see*”, fue lo que dijo-. Pero te contaré también de un poco antes» (Marías, 2004:410). Tupra, superior de Deza en ese extraño oficio, el de mirar, ha de estar también penetrado en su forma de pensar por una ocularización como la que padece su subalterno, o el añadido translaticio de Marías sólo viene a poner de manifiesto lo que podría haber sido ignorado: que la conversación se lleva a cabo en inglés y que una frase ordinaria como “*I see*” puede dotarse, narrativamente, de una relevancia mayor en este contexto. Lo mismo ocurre en *Corazón tan blanco* cuando, tras acabar de ver Ranz el vídeo de Arena Visible, es sorprendido por una humillada Berta: «Así que ya ves», le dice esta, a lo que Ranz responde: «Ya veo». En un marco menos visual (en el caso anterior, Ranz ha visto literalmente aquello de lo que habla), Luisa, su mujer, le dice estas mismas palabras a su marido, tras escuchar este (y no ver) la conversación que ha mantenido con su padre: «Así que ya ves», a lo que Ranz, de nuevo, responde: «Ya veo».

Los narradores de Marías se dejan llevar, como se ha dicho, por la curiosidad, es su punto débil incluso en los instantes en que deberían ser menos proclives a la observación o a la escucha. Ranz, que no sabe si quiere o no saber (“casi nadie sabe lo que no quiere, y menos aún lo que quiere”, como se afirma en la novela) lo que su padre hizo con su primera mujer allá en Cuba, escucha no obstante las confidencias que este le hace a Luisa sin perder detalle, aunque son escabrosas y contaminen la imagen que Ranz tenía de su padre hasta entonces. El lector, acuciado por la curiosidad (la de Ranz es la gran revelación narrativa de *Corazón tan blanco*) no desoye, como es evidente, su confesión. Pero, sin duda, el pasaje de Marías en el que el lector contrae, por contagio, la curiosidad visual que aqueja al narrador se encuentra en la tercera entrega de *Tu rostro mañana*. Al comienzo de la novela, Deza es invitado a casa de Tupra y conducido a una habitación que domina un televisor con reproductor de vídeos. El jefe de Deza quiere enseñarle algunas imágenes, relativas a su profesión, que pueden serle de interés. Los vídeos, como nota Deza en seguida, son escalofriantes: las palizas, los asesinatos, las vejaciones y las mutilaciones se suceden en la pantalla. Tupra regaña al narrador por apartar la mirada, ya que no le está enseñando «todo esto para que no lo [vea], sino para que lo [vea]. Si no qué sentido tiene» (Marías, 2012:163). Las terroríficas imágenes son, para los ojos de Deza, «una inoculación» venenosa, ya que «los ojos [..] absorbían imágenes y las registraban y las retenían, y ya no podrían borrarlas como se borra la sangre del suelo, menos aún no haberlas visto» (Marías, 2012:145). Tampoco lo que « entra por los oídos» hay manera de extirparlo (Marías, 2012:162), y ni siquiera de evitar su entrada, como ya se afirmaba en *Corazón tan blanco*, con lo que la dimensión testifical del ser humano no deja de ser trágica en cuanto a que nunca es electiva y, en menor o mayor medida, siempre se impone. Los ojos, que sí tienen párpados (no ocurre de esta forma con el oído, lamentablemente, dirá Ranz), pueden cerrarse, pero

«cuando uno decide hacerlo se cierren inevitablemente un poco tarde, un poco demasiado tarde para no vislumbrar algo y hacerse una horrible idea, y para no enterarse. O bien cree, una vez apretados, que la visión o la escena han concluido cuando aún no lo han hecho —el sonido engaña, y aún más engaña el silencio— y entonces los abre demasiado pronto» (Marías, 2012:41).

Todo esto pasa por la cada vez más atormentada cabeza de Deza, quien, ante el televisor, aún espera el vídeo culminante que Tupra ha prometido enseñarle, y que es el que de veras le interesa. Cuando esto ocurre, la curiosidad de Deza (enturbiada por el horror, o tal vez por el influjo de este acentuada) es máxima y, aun así, se resiste a mirar, pero ya no se cubre los ojos con la mano. El vídeo que Tupra introduce en el reproductor le muestra a «tres hombres en una especie de cobertizo, al fondo se vislumbraba alguna cola de animal fustigando, probablemente de vaca o de buey, en el suelo había paja esparcida, me imaginé el olor de allí dentro» (Marías, 2012:180).

Aunque, como se indicará a continuación, la duración del vídeo es de «unos pocos segundos» (Marías, 2012:181), Deza dilata, como ya había hecho en la entrega anterior en la escena del cuarto de baño, el tiempo introduciendo digresiones y reflexiones de todo tipo. Hay que recordar aquí la importancia de la digresión para Sterne y Marías, ya que cumple un propósito narrativo y no es mero ejercicio retórico. Deza ya conoce el contenido del vídeo, pero el lector no, con lo que las pausas que el narrador hace incrementan el deseo de “ver” las imágenes, aunque sean perturbadoras, o seguramente porque lo son. La curiosidad crónica de Deza es absorbida por el lector, que quiere saber “a pesar de todo”, que quiere desembarazarse de esas reflexiones molestas de Deza para contemplar el contenido del vídeo: literariamente, el lector trata de apartar las manos de Deza, que dificultan su visión, y observar sin obstáculos el vídeo que tanto le intriga, aunque lo envenene su visionado. El lector se ha transformado, sin saberlo, en un personaje más de Marías.

**3.1.3. El narrador como ignorante**

El necio se cree sabio,

mientras que el sabio se sabe necio.

**Shakespeare, *Como gustéis***

En *Corazón tan blanco*, el padre del protagonista sorprende, en plena noche, a un viejo guardián del Museo del Prado frente a un cuadro de Rembrandt. En la mano del hombre, llamado Mateu, el padre del narrador descubre un mechero. La obsesión de Mateu con el lienzo era tal que, al no poder ver el rostro de uno de los personajes (retratado de espaldas), había decidido prenderle fuego a la obra. El padre del narrador trata de convencerlo para que no lo haga, diciéndole que «esto no es una película. Comprenda que no hay manera de verlo de otro modo. Esto es un cuadro. Un cuadro» (Marías, 1992:121). En esta escena, ese rostro velado e irrecuperable del lienzo es una metáfora, en certera opinión de Isabel Cuñado, del «conocimiento del pasado, [siempre] parcial, incompleto, como destellos de luz sobre un fondo oscuro de desconocimiento» (Cuñado, 2004:49).

El pasado es la gran preocupación de los narradores de Marías: hacia él se proyectan en sus novelas, escrutan en las sombras de lo que fue su vida e interpretan lo ocurrido como si su transcurso aún no hubiese cesado. Podría, a este efecto, citarse la muy citada, por Marías en *Corazón tan blanco* y parafraseada en *Tu rostro mañana*, máxima de Shakespeare de “los muertos no son sino como pinturas”. Lo transcurrido y, por tanto, muerto -el pasado- es una imagen fija para el narrador de Marías. Aun así, este, impotente, trata de ensanchar sus límites, de ver más allá: de ver lo que está fuera del cuadro. Entre estas pinturas, por supuesto, se encuentra él mismo (el “yo de entonces”), paralizado y análogo al resto de figuras que pueblan sus recuerdos: Clara Bayes y el caballero español, Deza y Tupra o Ranz y Miriam.

Excepto en *El hombre sentimental* y *Mañana en la batalla piensa en mí*, entre las páginas de las novelas seleccionadas de Marías siempre se inserta una fotografía o una pintura. Esta fuente de conocimiento incompleta y abierta a la interpretación (el intertexto es comentado y descrito con minuciosidad por el narrador) contrasta con la información total que brindan las películas, tal y como reconvenía Ranz padre al guarda del museo. La película dirige la mirada del espectador hacia una historia que, fragmentada físicamente mediante el montaje, le proporciona un relato sin fisuras y delimitado a la perfección. Lo que ocurre fuera del cuadro no priva a la película de sentido. En todo caso, este cuidadoso vaciado informativo la resignifica. La película, por lo demás, permite la exploración de diversos ángulos y perspectivas: la fotografía y la pintura, sólo de uno.

Los narradores de Marías son conscientes de su perspectiva parcial, sesgada e imperfecta del mundo. Para comprender su punto de vista, habría que recordar las palabras del escritor madrileño sobre Scottie, protagonista de *La ventana indiscreta*, cuando señaló que este, para contrarrestar su parálisis, había perseverado «en su mirada» (Marías, 2014a:156). La propia ventana como metáfora del campo de visión obstaculizado está muy difundida en las novelas de Marías, algo que ya se ha comentado en los capítulos anteriores: el personaje que mira y trata de interpretar lo que ve, a veces ayudado por prismáticos («yo a veces me lo hecho al bolsillo al salir de casa, y en casa los tengo a mano», explica Deza) desde la ventana de su hogar (Marías, 2010:224), o que sigue a otras personas durante una travesía callejera, perdiéndolas de vista por momentos. Una imagen poética permanente en las novelas de Marías, y que ahonda en esta cuestión, es la del ojo ciego o tuerto. Wheeler, el mentor de Deza, advierte así a su pupilo para que no se lleve a engaños acerca de una vida en la que siempre habrá secretos y zonas de penumbra:

«No hablemos de las infinitas cosas que caen bajo el punto ciego del ojo, cada vida está llena de episodios literalmente invisibles, uno ignora lo que pasó porque simplemente no lo vio, no hubo posibilidad de verlo, buena parte de lo que nos afecta y nos determina está tapado, cómo decir, no se ofreció a la visión, se sustrajo, no hubo ángulo» (Marías, 2010:112).

Mediante una expresión más retórica, Wheeler paragona su pensamiento con el de Deza al decir que siempre tendremos una perspectiva parcial de lo sucedido, a diferencia de lo que ocurre en el cine, y Deza (como Ranz, Francés o de Vere) acepta semejante punto de vista. Más tarde, esta idea (la perspectiva parcial como parte indispensable del mosaico global de perspectivas) sobrevuela la confesión que Deán hace a Francés en *Mañana en la batalla piensa en mí*: el viudo ha buscado al amante de su mujer, no para vengarse, sino para hacerle saber aquello que Francés no sabe: que Deán, horas después de perder a su mujer, perdió también a su amante. «Tú no sabes mi parte como yo no sabía la tuya», expone Deán, «tu parte y la mía no se complementan ni se completan, no se necesitan, sólo se cruzan involuntariamente» (Marías, 1996: 376). Pese a que Deán niegue que entre ambas informaciones haya algún parentesco o relación, la narración las vertebra de tal forma que no permanecen aisladas, sino que establecen un flujo mutuo que las transforma. Francés, como un traductor, ejerce de conducto entre dos acontecimientos inicialmente desvinculados para que entre ellos se establezca un diálogo.

Aunque aceptan su falibilidad (es decir, que su conocimiento sobre la realidad será siempre imperfecto y mejorable), los protagonistas de Marías no se contentan con una simple noción del mundo en el que viven y desean saber más: sienten tanta curiosidad por este entorno que sus miradas no son meramente contemplativas y van más allá, pretenden desentrañar lo contemplado, accediendo a su auténtica naturaleza, velada para los demás observadores, más superficiales que ellos. El caso de Juan Ranz es paradigmático: Este personaje, que a lo largo de la novela se pregunta si debe o no saber aquello que ignora (si debe esforzarse por saberlo), es consciente de que acabará prestando oídos a la confesión de su padre por su «tendencia a querer comprenderlo todo». Este “todo” es definido por Ranz como el sumatorio de «cuanto se dice y llega a mis oídos, aunque sea a distancia, aunque sea en uno de los innumerables idiomas que desconozco, aunque sea en murmullos indistinguibles o en susurros imperceptibles, aunque sea mejor que no lo comprenda y lo que se diga no esté dicho para que yo lo oiga, o incluso esté dicho justamente para que yo no lo capte» (Marías, 1992:264).

Es decir, Ranz quiere saber más de lo que está capacitado para saber. Lejos de ser omnisciente, el narrador de Marías tiene bien asumidas sus limitaciones epistemológicas, pero la curiosidad y la intriga lo hacen querer ir siempre más allá: viven en un constante aprendizaje activo, de tal forma que podrían hacer suya la frase que Rylands pronuncia en *Todas las almas*: «Nunca he dejado de saber más de lo que sabía antes, y es indiferente dónde quieras poner ese antes» (Marías, 1989:154).

Los protagonistas de Marías son, por decirlo así, ignorantes según la acepción española de la palabra, pero nada ignorantes según la acepción inglesa. Wood, en *Javier Marías’s debt to translation*, apuntaba al escritor madrileño como uno de los primeros introductores del anglicismo *ignorar* (que deliberadamente priva de atención a algo o alguien) en la literatura canónica española (Wood, 2012:67). Este inciso puede tener interés en cuanto a que Ranz, Francés o El León de Nápoles se confiesan en todo momento ignorantes y no tratan de hacer gala de un conocimiento integral, pero, al mismo tiempo, prestan atención (no ignoran) a cuánto les rodea, incluso a lo desagradable y nocivo.

Su función de espectador o testigo llega a dominarlos hasta convertirse en una adicción, en un embrujo, ya que «una vez que uno empieza a mirar y escuchar ansía que todo siga» (Marías, 2014:88). Su curiosidad, que es la que los hace aptos para el desempeño de determinados trabajos en ocasiones (como para de Vere será el de averiguar el pasado de Van Vetchen, o para Deza el de predecir en qué dirección evolucionarán determinadas personas), también se vuelve a veces un obstáculo, debido a que los obnubila y dificulta sus tareas. De Vere, al espiar a Noguera, reconoce que le «picó la curiosidad en exceso, y esta nos hace perder la cautela. Más aún cuando uno se acostumbra a observar escenas y escuchar conversaciones sin ser detectado» (Marías, 2014:167).

Se produce, no obstante, una notable excepción: los personajes de Marías, como Deza, que confiesa en una ocasión que «todo despertaba mi curiosidad gratuita» (Marías, 2010:139), hacen una excepción en lo tocante a sí mismos. Capaces de rondar librerías de viejo en busca de información sobre un escritor olvidado cuya obra no les interesa particularmente, el narrador de Marías siente cierta indiferencia hacia su propio yo presente, amén del apartamiento con el que observa a su yo pretérito. Deza es, quizás, el representante más claro a este respecto, ya que el mismo hombre que ha pasado una noche en vela indagando acerca de Andrés Nin, descubre, por azar, en su trabajo un informe que otros han hecho sobre él, y en el que se dice lo siguiente:

«Es como si no se conociera mucho. No se piensa, aunque él crea que sí (tampoco lo cree con gran ahínco). No se ve, no se sabe, o más bien no se ausculta ni se investiga. Sí, más bien es esto: no es que no se conozca, sino que ese es un conocimiento que no le interesa y que apenas cultiva por tanto. No ahonda en él, lo vería como una pérdida de tiempo. Quizá no le interesa por demasiado antiguo, tiene escasa curiosidad por sí mismo. Se da por descontado, o se tiene sabido. Pero la gente va cambiando. Él no se ocupa de registrar ni analizar sus cambios, no está al día de ellos. Es introspectivo. Y sin embargo mira hacia fuera cuando más parece mirar hacia dentro. Sólo le interesa el exterior, los demás, y por eso ve tan bien». (Marías, 2010:288).

Esta pulsión entre la indiferencia introspectiva y el marcado interés hacia lo exterior define a todos los narradores de Marías. Mientras que ninguno se priva de mirar con avidez desde una ventana, desde la copa de un árbol o a través de unos prismáticos, todos demuestran un gran recelo a la hora de observarse a sí mismos, con lo que llegan a saber más sobre los otros que sobre ellos. Quienes de verdad “saben” sobre Deza es Luisa, Wheeler o los anónimos firmantes del informe, así como quienes han penetrado en el interior del caballero español, el León de Nápoles o Juan de Vere son los que los rodean, y quienes son, a su vez, observados y analizados por estos narradores. De nuevo, Deza ejemplifica esta irónica asimetría al reflexionar sobre quien, entre sus amistades y conocidos, es capaz de matar: «Puede Comendador, lo sé desde siempre, puede Wheeler y puedo yo, lo sé desde mucho más tarde» (Marías, 2004:355). Deza sabe que él es capaz de matar sólo porque, meses después de que se hiciese esta pregunta, agredió a Custardoy con el atizador de una chimenea. Este suceso ocurre en el tercer libro de *Tu rostro mañana*, mientras que la reflexión se produce en el segundo, lo que conlleva, por una parte, el que el lector se encuentre ante otro de esos monólogos interiores “falsificados”, en los que el narrador desliza en sus pensamientos más lejanos unas certezas que sólo tendrá más tarde; y, por otra, a que Deza únicamente “sepa” que es capaz de matar porque ha estado a punto de hacerlo, y no porque intuya en su personalidad una inclinación o capacidad teórica para el asesinato, como sí ve en Comendador, pese a que este no haya matado a nadie por el momento.

Como, según refiere de Vere, «basta con posar la vista en alguien para que empecemos a hacernos preguntas y a temer por su destino» (Marías, 2014:192), los narradores de Marías recurren a la observación física de sí mismos (es decir, no introspectiva, metafórica) para “obligarse a saber”: así lo hace, por ejemplo, Francés al mirarse al espejo en el dormitorio de Marta Téllez.

Pocos personajes de la literatura han hecho más para que el lector desconfíe de ellos como los de Marías, y no porque sean mentirosos, aunque Francés admita que «a veces miento y no siempre bien» (Marías, 1996:367). Por el contrario, los narradores de Marías no son de fiar porque su condición humana vuelve su perspectiva engañosa y sus postulados y planteamientos, inconcretos: El tiempo es el que desvirtúa y deforma cualquier certeza, con lo que «no somos de fiar las personas que por él aún transitamos, tontas e insustanciales e inacabadas todas, sin saber de qué seremos capaces ni lo que al final nos aguarda, tonto yo, yo insustancial, yo inacabado, tampoco de mí debe nadie fiarse» (Marías, 2012:311-312).

La única forma de verter un conocimiento más o menos incontestable es empleando, como lienzo, a los otros, ya concluidos y dotados por su propia mano de sustancia: esa fragilidad epistemológica que sienten los narradores de Marías se desvanece, en cierta medida, cuando hablan de personajes fallecidos cuyos cadáveres, informativamente, dejan exánimes (saben todo lo que puede saberse de John Gawsworth, de Wheeler o de Rylands), debido a que estos ya no cuentan con testigos que los desmientan. Los narradores aprehenden (o creen aprehender), por fin, un conocimiento razonablemente completo de algo que ya no puede proseguir ni evolucionar. Entre estos muertos inalterables por el tiempo se encuentran, claro, sus antiguas voces, sus “yoes de entonces”, de los que ellos saben más que nadie (aunque no todo) y que también han quedado paralizados en el pasado.

Tras manifestar su ignorancia, los protagonistas de Marías se enfrentan a ella incorporando en sus narraciones no sólo el relato de lo sucedido (o tenido por sucedido) sino también de conjeturas, hipótesis, suposiciones y monólogos internos imposibles, como el de Marta Téllez (o el del caballero español), que cohesionan los hechos de los que parten los narradores. Surge aquí una curiosa paradoja: en las novelas de Marías abundan las lagunas (las zonas de penumbra) y, al mismo tiempo, no se consiente su presencia. El León de Nápoles reconoce su ignorancia con respecto a cuanto ocurría en el dormitorio de Natalia y Manur, así como desconoce lo que precipitó el suicidio de este último, y, sin embargo, no se priva de conjeturar lo que pudo haber ocurrido en ambos casos, como se ha comentado más arriba. Lo que Marías hace, con la mediación de su narrador, es introducir sigilosamente un fragmento incierto pero probable en un relato imaginario pero fáctico en el cual la nueva información se asimila y camufla. Esta técnica es la misma que la puesta en práctica con el agregado de fotografías de personajes reales en una historia de ficción, ya que, al hacerlo, las imágenes se contagian de una porción de ficción y la historia, de una porción de realidad. Lo hipotético y lo verificable, como conceptos bien diferenciados, basculan, se confunden y se desbalancean mediante estas alteraciones. Lo tenido por cierto pasa a ser sólo una posibilidad, y lo descartado de plano se transforma en probable.

En estas circunstancias, el relator de Marías puede aspirar, a lo sumo, a una versión aceptable de la historia que, como una metódica traducción, permita “reconocerse” en la narración a las propias partes traducidas (Marías, 2014a: 344). Ranz y de Vere, que se dedican ambos a la traducción en mayor o menor grado, obran de la misma forma con los discursos políticos y los guiones cinematográfico que con los hechos que articulan su relato. Esto los hace figurar como trasuntos imperfectos de un narrador omnisciente: no sólo narran lo que ellos mismos han registrado personalmente (de lo que han sido testigos) sino lo que otros, que sí contaron con un conocimiento de primera mano, les han contado; o incluso lo que suponen que estos debieron ver u oír en un determinado momento. Esta tensión insostenible entre lo veraz, lo probable, lo objetivo y lo subjetivo vertebra las novelas de Marías, pero también un ejercicio de mera traducción, como se verá en el capítulo siguiente: el intérprete o traductor se ve obligado a transformar el discurso de la persona a la que traduce, aunque trate de ser aséptico y, al hacerlo, de “no imprimir ninguna huella”. *Corazón tan blanco*, novela protagonizada por un traductor, es una gran alegoría, a su vez, de la traducción como un oficio fantasmagórico y deleble en el que, a pesar de la mayor precaución, siempre se deja un rastro. En la expresión dubitativa de los narradores de Marías resuenan las ideas de Benet sobre la incertidumbre y el misterio, que hacían siempre más interesante y perdurable cualquier idea (Steenmeijer, 2001: 32-34). Por eso, es usual el titubeo retórico en las novelas del escritor madrileño: las largas enumeraciones en la que se ofrece un amplio abanico de posibilidades, la exploración concienzuda del lenguaje y sus límites y la omnipresencia del inciso clarificador. Todos estos recursos responden al deber (no ya ontológico o epistemológico sino deontológico) del narrador, que se esfuerza en el desempeño de su trabajo, ya que sabe que “el mundo depende de sus relatores”, y él uno de ellos.

**3.1.4. El problema de la invisibilidad**

Todo el mundo es un escenario

y todos los hombres y mujeres, meros intérpretes.

**Shakespeare, *Como gustéis***

En el célebre capítulo de las *high tables* oxonienses, el caballero español indica algo sobre los habitantes de Oxford que bien podría aplicarse, no sólo a él, sino a la totalidad de narradores de Marías: «Todo Oxford», nos dice «está plena y continuamente dedicado a ocultarse o escatimarse y a la vez a averiguar la mayor cantidad posible de datos acerca de los demás». Poseer información sobre los demás permite a los oxonienses «silenciar [su] propia intimidad», lo que incrementa «la necesidad que todo el mundo tiene de dar información sobre los otros para no tener que darla sobre sí mismo» (Marías, 1989:42).

Como en la sociedad académica de Oxford, en los protagonistas de Marías hay una inclinación manifiesta por la ocultación del yo, que va desde callar el propio nombre (o retrasar todo lo posible su aparición), hasta la ausencia de descripciones de sí mismos.

Es en este contexto en el que se ha hablado (y también lo ha hecho el propio autor) de la analogía del narrador de Marías con la figura del fantasma, en cuanto a que ambos «No está[n] del todo presente[s], pero asiste[n] a los acontecimientos, y sobre todo ronda[n]» (Marías, 2013:16). El paso de los narradores por el mundo parece ser el de un espectro: «No dejaré ningún rastro», sentencia el caballero español en *Todas las almas.* Al término de su estancia en Oxford, el caballero español está convencido de que nada de él quedará en “la ciudad conservada en almíbar” (Marías, 1989:84): de que nadie lo recordará salvo el desmemoriado Will, aunque sólo lo hará para imponer su nombre en un rostro distinto. Tal pensamiento parece ser compartido por la amante del narrador, Clare Bayes, la cual se decide a contarle lo que le ocurrió a su madre porque, al fin y al cabo, este se marchará muy pronto (Marías, 1989:208).

No sólo su presencia esporádica en una ciudad o país deshumaniza a los narradores, sino que incluso aquellos que se establecen sin solución de continuidad, igual que Deza en Londres, son incapaces de verse a sí mismos como individuos de pleno derecho. En la tercera entrega de *Tu rostro mañana*, Tupra reafirma al narrador en su creencia al decirle que «tú y yo seremos de esos, de los que no imprimen huella, dará lo mismo lo que hayamos hecho, nadie se ocupará de contarlo, ni siquiera de averiguarlo» (Marías, 2012:33). En su parlamento, el jefe de Deza llega a aseverar lo siguiente: «Yo sé que soy invisible».

La invisibilidad, o su búsqueda, es uno de los grandes temas narrativos de Marías. Cuando Víctor Francés abandona la casa de Marta Téllez, trata de “borrar su huella” llevándose consigo el contestador telefónico, que había registrado su voz antigua., y todo el trabajo de Juan Ranz como traductor es un consagrado ejercicio de invisibilidad. Sin embargo, este objetivo es inalcanzable para los narradores: Francés, al robar el contestador, deja un rastro en la casa de su presencia (y también al prepararle un desayuno al hijo de Marta); y Ranz es consciente de que en sus traducciones siempre habrá mediación y, por tanto, huella.

«Los intérpretes», explica Ranz, «pueden variar a su antojo las alocuciones sin que haya posibilidad de control verdadero» (Marías, 1991:64). La alteración no se debe (o no únicamente) a la mala intención del intérprete, sino que también puede hacerlo al «desconocimiento, pereza, distracción [o] resaca» (Marías, 1991:62). La única forma de garantizar una traducción impoluta sería, en opinión de Ranz, la creación de toda una cadena interminable de intérpretes que se controlen los unos a los otros. De lo contrario, la huella persistiría.

Deza, en ocasionales labores de intérprete (su conocimiento del italiano lima las asperezas entre Tupra y un inquietante mafioso siciliano), va un paso más allá al decir que «no se le puede pedir a alguien que lo traduzca todo sin ponerlo en cuestión ni juzgarlo ni repudiarlo» (Marías, 2010:348). Uno no puede sustraerse de lo que oye y convertirse en simple conducto entre dos personas: no lo hace, al menos, Ranz al traducir simultáneamente a la adalid inglesa y al adalid español, y modifica completa o parcialmente la mayor parte de sus intervenciones.

La traducción representa, por tanto, lo que podríamos llamar el problema de la invisibilidad, una cualidad perseguida por todos los narradores de Marías pese a que estos mismos son conscientes de que jamás serán capaces de alcanzarla, ya que en sus pasos siempre habrá huella.

La persecución imposible de esa invisibilidad no se encuentra sólo en distintos pasajes de sus vidas, sino en su propio desempeño como narradores. Se ha mencionado con frecuencia la homofonía en los personajes de Marías como un defecto literario del escritor. Con excepciones como las de Custardoy, Comendador, Rico, de la Garza o Ruibérriz, los personajes que pueblan las novelas de Marías se expresan de forma análoga a la de su narrador: son digresivos, cultos, elocuentes y se cuidan mucho de usar la palabra correcta en el contexto adecuado. El mimetismo lingüístico del narrador con sus congéneres permite que el primero, a lo largo de la novela, haga suyas las ideas, frases y pensamientos de los demás. Los fragmentos dialogados no rompen el ritmo de la narración, sino que, por el contrario, se ajustan perfectamente a ella, ya que lo que los personajes le han dicho al protagonista o lo que este ha escuchado y lo que el narrador nos cuenta está configurado de la misma forma y sobre unas mismas claves retóricas. Gareth Wood ha apuntado que la nula individualización de las voces de los protagonistas de *Tu rostro mañana* se debe a que «primeramente, todos comparten el don o maldición, con lo que los aterra por igual hacer generalizaciones o simplificaciones [,segundo], porque sus voces han sido filtradas por Deza [y tercero]» porque los referentes literarios de Marías, como Faulkner, tampoco se esforzaban en diferenciar las voces de sus personajes (Wood, 2012: 293). Siendo esto último cierto en el caso de Faulkner o, con ligeras salvedades, de Shakespeare, otros escritores a los que Marías admira, como el mismo Cervantes, sí han rehuido en su obra la confusión entre las voces de sus personajes: Don Quijote y Sancho no comparten, de partida, una misma forma de expresarse; Wheeler y Deza sí. Podría añadirse que los personajes de Marías proceden todos de un entorno muy similar: así, sería comprensible que Juan Ranz y Luisa sean escrupulosos y disciplinados en sus conversaciones, puesto que ambos son traductores de profesión; o que Deza y Wheeler mantengan charlas de cierta entidad, ya que los dos tienen un pasado académico en Oxford como profesores. No obstante, las analogías entre las voces de los personajes se producen, incluso, cuando no median paralelismos socioculturales entre ellos: Natalia Manur o Berta hablan igual que El León de Nápoles, y Víctor Francés, que Only You o Luisa Téllez. Las similitudes no se detienen en el plano de la expresión: la opinión del narrador es extensiva, en la mayoría de los casos, a la de los demás personajes. Francés escucha, por boca de Deán y Only You, los juicios y reflexiones que él mismo ha planteado en su narración; y lo mismo puede decirse de Ranz con respecto a su padre, a Berta o a los adalides a los que traduce, por ejemplo. Esta coincidencia extrema no es, desde luego, interpretable a través de una presunta y agudísima convergencia de caracteres, ni de una herencia literaria de algunos de los “maestros antiguos”. Y mucho menos es una flaqueza en la escritura de Marías. En esta isofonía hay, como en las digresiones de Sterne, un método: el narrador traduce, igual que las palabras de un idioma al propio, las voces de los demás y, al hacerlo, su voz se adhiere y las modifica. La conciencia de que la invisibilidad es una utopía narrativa se refleja también en este rasgo metaliterario: las voces de los personajes se adaptan al relato y al ritmo de la narración de forma que esta mutación no pase inadvertida al lector. Se podría decir que el propósito de esta deformación es similar al que respaldaba a Marías, en su traducción de *Tristram Shandy*, a la hora de agregar o quitar un adjetivo: la intercepción del narrador sobre las demás voces permite que el ritmo de la narración no se rompa. No se trata esta de una traducción con “vocación de invisibilidad” sino, por el contrario, una traducción en la que la manipulación del traductor llame la atención del lector. Este debe comprender que un usurpador le ha arrebatado la voz a quien en origen hablaba, y la ha transformado a su gusto, igual que Ranz transforma el diálogo entre la primera ministra inglesa y el presidente español para “hacerlo más interesante”, pero también para adecuarlo a su propio beneficio: al molestarle el escándalo que el presidente español arma con las llaves, le pide, primera ministra mediante, que deje de hacer ruido con ellas. La estrategia translaticia del narrador no es diferente a la puesta en práctica por el personaje: El León de Nápoles, el caballero español o Ranz pretenden introducir, en su relato, unos temas determinados y alcanzar unas conclusiones concretas a través de ellos, por lo que alteran los testimonios de los que han sido testigo para lograrlo. En esta maniobra hay, como se ha dicho, cierta honestidad: la variación es tan evidente que no puede pasar desapercibida.

La amalgama de voces parejas introduce una duda en la mente del lector: ¿Quién ha dicho realmente lo que leemos, y quién se limita sólo a parafrasearlo y a hacerse eco de su voz? El estilo hipnótico y espiral de Marías se debe, en gran parte, a su empleo de resonancias y ritornelos difíciles de rastrear: parecen pertenecer más al libro mismo que a un personaje en concreto; son ideas, palabras, reflexiones que, reclamadas por múltiples y diversos padres, son en el fondo huérfanas. Así ocurre con la siguiente frase de *Mañana en la batalla piensa en mí*, «en sus ojos pintada la noche oscura». Francés la repite varias veces a lo largo del relato, y únicamente al final la deposita en los labios de Deán (Marías, 1996:404). Pero ¿es él su auténtico autor, o todo el tiempo ha pertenecido a Francés, quien, al filtrar el discurso del viudo de Marta Telléz, la ha añadido? Esta pregunta carece de respuesta, como tampoco la hay para la pregunta de quién es el responsable de la frase «la boca está siempre llena y es de abundancia» que Ranz (Marías, 1992:144, 214, 255) cita tres veces en *Corazón tan blanco* y, antes de él, el caballero español (Marías, 1989: 142) en *Todas las almas*.

Se produce, entonces, una llamativa paradoja: el narrador habla a través de sus personajes mientras asume, para sí, un estado de aparente mudez. Las profesiones por las que se decantan los protagonistas de Marías los obligan a acallar su propia voz: El León de Nápoles es tenor, con lo que, al cantar, interpreta las palabras de otro; El caballero español ocupa un puesto temporal como profesor en la Universidad de Oxford y se atiene a repetir las mismas lecciones que sus predecesores habían impartido; Juan Ranz es traductor; y Deza interpreta rostros, de forma semejante a cómo Ranz interpretaba palabras y El León de Nápoles, partituras. Víctor Francés y Juan de Vere, por su parte, trabajan en el mundo del cine, aunque el primero escribe guiones para series que rara vez llegan a producirse y, cuando lo hacen, no suele figurar en los títulos de crédito, y de Vere simplemente ayuda a Muriel a traducirlos. Además de esta ocupación, Francés escribe discursos para ciertas personalidades, que, obviamente, no tiene permitido firmar. A veces, el narrador de *Mañana en la batalla piensa en mí* trabaja para otro negro o escritor fantasma al que ayuda en su tarea, lo que lo convierte en «fantasma del fantasma [es decir] doble nadie» (Marías, 1996:124). Pese a lo que suele ser habitual en la composición de alter-egos, los narradores de Marías nunca son escritores (si uno obvia el necesario ejercicio de narración que desarrollan). Ranz, incluso, llega a rechazar la posibilidad de serlo cuando Berta le pide que espíe a Arena Visible para contarle, después, qué aspecto tiene su desconocido pretendiente: «¿Qué vas a sacar en limpio de que yo lo vea?» le dice Ranz, «¿Que te lo describa? Yo no soy escritor» (Marías, 1992:183).

La traducción no es la única representación de ese deseo permanentemente negado a los narradores de Marías, la invisibilidad. También lo es el mero hecho de mirar por una ventana, como le ocurre a Deza, que observa, intrigado, los bailes de su vecino. Si la contemplación oculta lo asemeja a una divinidad, como explicaba Sanabria, la inevitable interrupción de este ocultamiento le devuelve su naturaleza humana. En *La ventana indiscreta*, Scottie (que reparte su curiosidad entre los vecinos del edificio de enfrente, a diferencia de Deza, que la concentra en uno) brinda a distancia con La Señorita Corazón Solitario, quien escenifica, en su hogar, una cena para dos en la que ella es la única comensal. Al levantar el vaso hacia su incorpóreo acompañante, Scottie imita el gesto, en el que Corazón Solitario no repara. La invisibilidad de Scottie, en esta escena, es total. No lo es la de Deza, quien al observar a su vecino bailoteando con dos amigas, imagina la música que debe sonar en la danzarina casa (él escucha *Peter Gunn*, de Mancini) y se atreve a dar unos pasos de baile en su salón, a oscuras, como si él fuese un cuarto bailarín en la lejanía. Su vecino y las amigas de este ven a Deza y comienzan a bailar al son de la composición de Mancini. Al saberse descubierto, Deza siente vergüenza, que se exacerba cuando los tres bailarines «[l]e hicieron gestos inconfundibles de que [s]e trasladara y [s]e uniera». Al instante, el narrador apaga la luz y retrocede unos pasos para ponerse a salvo de las miradas del jovial terceto que quería ser cuarteto. Según sus palabras, «me hice invisible, inaudible». (Marías, 2004: 238). Deza es consciente de que ya no podrá seguir, protegido por las sombras, las musicales tardes de su vecino como antes lo hacía, cuando el bailarín «se sorprendería si supiera que yo lo observo, cuando estoy a la espera u ocioso» (Marías, 2010:51). Su papel como simple testigo ha cesado: ahora es también actor en tanto que otros lo observan a él y esta visión modifica su comportamiento. Su invisibilidad ha llegado a término. Al fin y al cabo, como se dirá en la primera entrega de *Tu rostro mañana*, «uno no puede resultar invisible a voluntad y según su elección» (Marías, 2010:187). El mantenimiento de su ocultación depende, como la propia condición humana, de los testigos que no reparan o evitan reparar en uno.

El cine o la pintura se erigen, para Marías, como símbolos de una observación total en la que el observador pasa inadvertido. Mientras que Francés puede seguir, sin intervenir en ellas, las andanzas de Stanwick y MacMurray, Deza es incapaz de vigilar a su vecino sin que este, en algún momento, se percate de que otro hombre lo observa y le devuelva la mirada. En las obras seleccionadas, se encuentran numerosos pasajes en los que el protagonista ve la televisión o contempla un lienzo: además de manifestar la cinefilia y la afición que Marías siente por la pintura, estos fragmentos permiten a los protagonistas de sus novelas disfrutar de una contemplación que, el resto del tiempo, tienen vetada. Su interés por descifrar e interpretar se ve alterado cuando la víctima de sus pesquisas los descubre, ya que «uno no puede descifrar a voluntad, impunemente, agazapado o invisible como el espectador en casa o el fantasma ya logrado, a quien a su vez lo estudia y descifra a uno» (Marías, 2004:369). En su mención al fantasma, no está de más insistir en que uno de los espíritus favoritos de Marías era el del cinematográfico capitán Gregg, de *El fantasma y la señora Muir*: una aparición que no sólo no permanece invisible, sino que se deja ver para relacionarse con la señora Muir, interceder en su ayuda y bromear con ella. La figura del fantasma, para Marías, no pretende ser la de un ente disociado de un entorno y una sociedad a través del cual se mueve en silencio, que observa e indaga protegido por las sombras, sino la de una criatura que ronda desde la distancia, pero a la cual es posible ver, con la que se puede conversar y, como al capitán Gregg, incluso amar.

En su función de testigos, uno no sólo «no puede desgajarse del mundo siempre», sino que se ve forzosamente comprometido a actuar (Marías, 2010: 316), o, mejor dicho, su actuación se ha producido ya sin que ni siquiera sean conscientes de haber “impreso su huella”. En *Corazón tan blanco*, Ranz reflexiona acerca de dos sucesos de su pasado: la tarde en la que le pidió a un organillero que se trasladase una calle más arriba, ya que no podía concentrarse con su música; y el recuerdo de una chica, empleada en una papelería de barrio, de la que se enamoró cuando él también era un niño. En el primer caso, Ranz medita sobre las consecuencias que desencadenó o pudo haber desencadenado su intervención: el organillero quizá ganó más dinero en su nueva ubicación, o puede que allí fuese atropellado por un conductor que perdió el control de su coche y, entonces, su muerte, como el posible beneficio económico, sería, en el fondo, responsabilidad de Ranz. En cuanto a la chica, Ranz señala que, pese a nunca declararle su amor, también había intervenido en su existencia: si ella hubiese aceptado su hipotética proposición, en ningún caso habría seguido trabajando en la papelería (él se habría ocupado de ello) y quizás sería, en esta diferente pero ya imposible vida, más feliz.

La acción se produce, en resumen, tanto si uno actúa como si toma la decisión de no hacerlo. Ambas deforman, alteran o varían el mundo en rededor (a veces, dejándolo tal y como está, y no como podría haber estado), con lo que es imposible «borrarse y que no quede ninguna huella» (Marías, 2010:194).

En la obra de Marías, el mero conocimiento (la frase que se escucha, el rostro que se entreve) es suficiente para que uno influya. El testigo y el actor son indisociables el uno del otro. En *Tu rostro mañana*, Deza abandona “el edificio sin nombre” al darse cuenta de que una de sus interpretaciones (quizá, la más anodina, a priori, de todas) se ha cobrado dos víctimas: un cantante de éxito ha sido encarcelado por homicidio al matar a un ladrón. La casa del cantante había sido asaltada con la certeza de que su propietario estaría dispuesto a matar llegado el momento. Deza, que había contribuido a fundar esta convicción, se siente traicionado debido a que, sin saberlo, al interpretar al cantante se estaba convirtiendo en responsable de un asesinato y una caída en desgracia. Su labor como analítico testigo se reviste, de pronto, de una gravedad inusitada: lo que dice, opina y asevera tiene más peso del que, en origen, le había concedido. Uno ignora las dimensiones reales de su huella. Lo único que los narradores de Marías saben con absoluto convencimiento es que, hagan o no hagan, digan o permanezcan callados, abran los ojos y observen o los mantengan cerrados y se nieguen a ver, dejarán un rastro y el mundo será, tras su transcurso, distinto a cómo lo era antes, ya que «aunque no haya nada algo nos mueve, no nos es posible estarnos quietos» (Marías, 1996:136).

**3.2. El narratario: El temor a un regreso**

Sabemos lo que somos,

pero no lo que podríamos ser.

**Shakespeare, *Hamlet***

En un análisis como este, poblado de fantasmas, no podía soslayarse la figura del que quizás sea el elemento literario espectral por antonomasia: el narratario. Como dice Alicia Perdomo, el narratario es un constructo que, a diferencia del narrador, no siempre está presente (2002:11). De igual forma que el narrador está asociado, en sus funciones, al escritor; el narratario lo está al lector. El relato lo tiene a él como destino principal: el narrador lo “cuenta” para él, y sólo por fortuna podemos leerlo los demás. En las novelas epistolares, como en *Carta de una desconocida*, el narratario es de fácil localización, pero no siempre su identificación es tan sencilla. De hecho, y a diferencia de los elementos narrativos enumerados al inicio de este trabajo, la participación del narratario en el texto queda a juicio del escritor: numerosas novelas prescinden de ese lector diegético, interlocutor del siempre omnipresente narrador, sin que el producto final quede, por ello, mutilado, incompleto o maltrecho.

Pese a que el narrador es el elemento capital y dominador en las novelas de Marías, poco se ha escrito acerca de su fantasmagórico pariente. En la literatura especializada a la que se ha recurrido para este trabajo, sólo Gareth Wood, en *Javier Marías’s debt to translation*, se introduce en la cuestión del narratario. En el párrafo que le dedica a esta entidad (“lector implícito”, según sus palabras), Wood apunta a *El hombre sentimental* como el registro más claro de que, en la novelística de Marías, el narrador se dirige a alguien (Wood, 2012:273). El respiradero del narratario en *El hombre sentimental* se encuentra en la última página y penúltima frase del libro: Tras confesar que Natalia lo ha abandonado, de igual forma que abandonó al banquero Manur, marcha que precipitó su suicidio, El León de Nápoles añade: «Pero no debéis preocuparos, yo sería incapaz de seguir su ejemplo» (Marías, 1986:228). Más delicado es el rastro del narratario en *Tu rostro mañana*: Wood lo detecta en un marcador textual de la segunda entrega, «por lo que diré en seguida» (Marías, 2004:68). Según Wood, Deza busca mantener la atención del narratario, que podría impacientarse ante las numerosas digresiones. A excepción de estos dos casos, la obra de Marías parece estar desprovista de narratario, conforme al pensamiento general de sus estudiosos.

Lo que en este análisis se propone, a modo de síntesis, es que la figura del narratario está presente en todas las novelas seleccionadas de Marías y que, lejos de ser un elemento lateral, retórico o meramente decorativo, es una clave de cierta enjundia en su narrativa.

Antes de volver a este asunto, es necesario referir la importancia que el fantasma tenía para Marías como «figura social», por usar el concepto que Isabel Cuñado le otorga en su lúcido monográfico. El fantasma, además de una inspiración narrativa, es en la obra de Marías una alegoría del tornadizo pasado: es el cadáver, ya dado por muerto, que aun así retorna para atormentar a los que han seguido viviendo. Cabe recordar que Marías, como adlátere de los novísimos, experimenta de cerca la evolución de España desde la dictadura a la democracia. Este paso, y el llamado “pacto del olvido” que lo acompaña, marcó profundamente a Marías: La España represora y dictatorial se transforma en una nación democrática y liberal, en gran parte gracias a lo que el sociólogo Salvador Cardús i Ros denominó «estrategias de invisibilidad», que indujeron en la población una «amnesia histórica y social» con respecto a los sucesos acaecidos antes de la Transición, de forma que pudiera elaborarse una memoria común «sin adversario y sin pasado» (Cardús, 2000:18-19).

La sombra de una tragedia recordada pero pretendidamente olvidada, que puede aflorar en cualquier instante, permea toda la novelística de Marías. En *Tu rostro mañana*, Deza recuerda una conversación que mantuvo con su padre acerca de la guerra civil. En ella, el padre plantea lo siguiente:

«La mayoría de la gente de estas sociedades nuestras ha visto demasiada violencia, ficticia o real, en las pantallas. Y se confunde, la toma por un mal menor, por no gran cosa. Pero es que ninguna es verdadera ahí, en la imagen plana, por terrible que sea lo que a uno lleguen a mostrarle. Ni siquiera la de las noticias. “Sí, qué horror, eso ha pasado en la realidad”, se piensa; “pero no es aquí, no es en mi cuarto”. Si fuera en nuestros salones, qué distinto sería: notarlo, respirarlo, olerlo, siempre hay olor, huele siempre» (Marías, 2004:333).

Ese pasado que, como en la célebre frase de Faulkner, no es ni siquiera pasado está reflejado en la evocación de la violencia como un olor persistente, que jamás se evapora. Esta imagen es análoga a la de la mancha de sangre que Deza descubre en el apartamento de Wheeler, apenas unas gotas que, sin embargo, se niegan a desaparecer pese a los esfuerzos de Deza. O, en *Mañana en la batalla piensa en mí*, a la estampa de un Madrid borrascoso, en el que los ciudadanos se ponen a cubierto bajo las marquesinas para no mojarse, que se disuelve en el vacilante Madrid de la guerra, cuando lo que caía del cielo no eran gotas de agua sino proyectiles y obuses. En todos los casos, el pasado violento permanece al acecho, insinuando su retorno pero sin llegar a culminarlo, como una amenaza constante en la que sólo los narradores de Marías, como testigos, se atreven a reparar.

El terror a que el pasado regrese está vinculado con uno de los temas analizados en este trabajo: la mirada distante, impersonal, de desapego que los narradores arrojan sobre sus vidas anteriores, sus “yoes de entonces”, por recuperar el término de Proust. En todas las novelas seleccionadas, el narrador se identifica con un personaje o grupo de personajes, con los cuales advierte sospechosas analogías y, quizá, un mismo destino.

En *El hombre sentimental*, El León de Nápoles equipara al cantante de ópera (desarraigado, solitario, tal vez al borde del delirio) con el viajante de comercio. El León de Nápoles, de creciente fama y huésped habitual de hoteles de lujo, coincidía a veces con viajantes de comercio en un ascensor o en el bar del vestíbulo, con lo que no podía evitar percatarse de «alguna modalidad de identificación con ellos por uno u otro detalle, por uno u otro rasgo», tales como un gesto de crónico cansancio o una torcida corbata (Marías, 1986:29-30). Poco después, algunos de estos viajantes de comercio

«se abría[n] las venas en un baño lleno de espuma o acuchillaba[n] sin piedad a un botones, se desnudaba[n] velozmente en el vestíbulo o sofaldaba[n] en el ascensor a la mujer de algún miembro de algún gobierno, prendía[n] fuego a una alfombra o destrozaba[n] con el extintor los espejos de su habitación de lujo» (Marías, 1986:29).

De una reputación mejor que los viajantes de comercio disfrutan los cantantes de ópera especializados en Wagner, aunque entre ellos y El León de Nápoles tampoco escasea una insidiosa afinidad: Según el narrador de *El hombre sentimental*, los cantantes wagnerianos son «seres obsesivos y tremendamente maniáticos o, mejor dicho, además de ser muy maniáticos […] se empeñan en resultar originales [y ese hábito] es lo más enloquecedor que existe» (Marías, 1986:146). El León de Nápoles reconoce que él también está aquejado por ciertos caprichos, aunque ninguno sea comparable al de su colega Hörbiger, al cual su manía por actuar sólo ante un teatro en el que se hayan ocupado todas las localidades lo llevó a la locura. De más está señalar que otro de los personajes con lo que El León se identifica es con Manur, el marido de Natalia, pese a que de él diga que «sería incapaz de seguir su ejemplo», de forma semejante a como añade que «nunca llegaré a extremos como los de Hörbiger» (Marías, 1986:147).

El caballero español localiza a sus sosias en las calles de Oxford, por las que pasea a la caza de libros de lance: los mendigos. «En cierto sentido», revela el narrador de *Todas las almas*, «empecé a sentirme uno de ellos y a temer poder convertirme un día en uno de ellos, en España o en Inglaterra, en cualquier lugar del mundo» (Marías, 1989:119). Él, como los mendigos, erra por la ciudad conservada en almíbar, y quizás contra su voluntad empieza ya a reconocerlos, a habituarse a ellos, como los mendigos se habituarán, a su vez, a la visión del español ataviado con la túnica profesoral, con el que día tras día se cruzan, y así durante semanas y meses. Si, como Marías reflexiona en su magnífico y famoso pasaje, la bolsa de basura es la mitad descartada de uno mismo, los mendigos son, junto con John Gawsworth, la mitad aún no descartada del caballero español. El escritor Gawsworth, con su vida sombría, casi imposible de rastrear antes de que sucumbiese al “estallido” (la mendicidad, el alcoholismo y la indigente muerte), se erige como la gran amenaza teórica para el caballero español: la de Gawsworth pudo acabar siendo su vida y, sobre todo, no está descartado aún que acabe siéndolo.

En *Corazón tan blanco*, la identificación del narrador con otro personaje corre a cargo de Miriam, la mujer cubana a la que Juan Ranz observa desde su habitación en La Habana. Miriam, que confunde a Ranz con su amante Guillermo, es la primera en proyectar (aunque en su caso, sea por accidente) la sombra del uxoricidio sobre el narrador de *Corazón tan blanco*. «Ay perdone», se disculpa Miriam al advertir su equivocación, «lo confundí a usted» (Marías, 1992:29). Juan Ranz descubre que, en la habitación paredaña, un hombre cuyo rostro no alcanza a ver reclama a Miriam. Más tarde, Ranz sabrá que el nombre de su momentáneo doble es Guillermo, que tal vez procede, también, de España y que, igual que su padre, está dispuesto (o eso dice) a matar a su mujer. En *Corazón tan blanco*, Ranz queda comprimido entre el recóndito Guillermo (que pudiera ser, a su vez, Arena Visible) y el aún más desconocido hombre que fue su propio padre, mucho antes de tener la ocasión de serlo, en los tiempos en los que asesinó a su primera esposa.

A diferencia del resoluto León de Nápoles, que se cree a salvo del destino que corrieron el cantante Hörbiger y el banquero Manur, Juan Ranz llega al término de su narración repleto de dudas. «No puedo descartar», confiesa,

«que dentro de un tiempo alguien, una mujer a la que aún no conozco, llegue a verme una tarde furiosa conmigo [o] que esa mujer sea un día Luisa y yo no el hombre ese día, y que ese hombre le exija una muerte y le diga: ‘O él o yo’, y que ‘él’ sea yo entonces» (Marías, 1992:300).

En *Mañana en la batalla piensa en mí*, Deán es el reflejo turbio de Víctor Francés. Ambos han perdido a una mujer con apenas horas de diferencia, y en ambos (aunque en diferente grado) hay culpabilidad: Deán y Francés se sienten responsables de la muerte de una mujer, con la diferencia de que sólo el primero llegó a pretenderla (Deán agrede a su amante, que sale corriendo despavorida y es atropellada). El término inglés *ġe·brȳd-guma,* con todas sus posibles variantes, que hace referencia al presunto parentesco que dos hombres contraen al haber dormido con una misma mujer, acentúa la “identidad brumosa” de Francés. Aunque él no llegó a tener sexo con Marta, se siente próximo a Deán, pero también al desagradable Vicente Mena, amante de la mujer de Deán.

En esta novela, la silueta del pasado que inesperadamente vuelve no se halla sólo en el pasaje relativo al cielo de Madrid, sino también en el capítulo en el que Francés se topa con un caballo camino de la que fue su casa, o en el imaginario monólogo de Marta Téllez, en el que se evoca un ya obsoleto carro de trapero. La recuperación brusca de una estampa pretérita (su contemplación en un espacio que, en lugar de ahuyentarla, la acoge porque esta aún le pertenece) abunda en la novelística de Marías: el organillero de *Corazón tan blanco* o, de nuevo, el caballo en la tercera entrega de *Tu rostro mañana* son los recordatorios sutiles de un pasado que se resiste a morir, y que de cuando en cuando surge y se muestra.

En *Tu rostro mañana*, Deza traba con su jefe Tupra un vínculo que, progresivamente, irá antojándosele desconsolador. Los dos comparten “el don” o “la maldición” de ver en qué se convertirán los otros, en qué devendrán, hacia dónde virarán y qué serían capaces de hacer llegado el caso. Sin embargo, esta similitud le abre la puerta a otros rasgos menos halagüeños: Como Deza, Tupra es un hombre esencialmente solitario (está casado, pero su matrimonio subsiste sólo por el empeño que su esposa pone en mantenerlo) y, sobre todo, es capaz de ejercer la violencia. Así, el episodio del cuarto de baño, en el que Tupra esgrime una espada ante un aterrorizado de la Garza, es especular del capítulo en el que Deza amenaza con un atizador a Custardoy, más entero de ánimo que el agregado diplomático.

Aunque, al final de *Tu rostro mañana*, Deza abandona su trabajo como “intérprete de rostros”, lo que provoca que su relación con Tupra se resienta (él se cree utilizado por su superior, que lo ha hecho responsable de una muerte), Deza admite que

«Siempre me acuerdo de Tupra cuando los recibo [unos zapatos a medida], aunque nunca dejo de tenerlo vagamente presente, como si fuera un amigo con el que uno sigue contando —eso es extraño—, y al que puede recurrirse. No lo he hecho, de momento» (Marías, 2012:575).

Apenas un párrafo después, de hecho, Deza recuerda a Tupra: el que fuera su jefe le recomendó *to make Custardoy out of the picture* (un eufemismo, a oídos de Deza, para que lo asesinase) y él, en cambio, únicamente le había partido la mano, con lo que Custardoy podía reaparecer en cualquier momento y vengarse. «A Tupra nunca le habría sucedido algo así, él lo habría suprimido del cuadro cuando lo tuvo en el borde, y ahora yo tendré que vigilar sus ángulos», reflexiona Deza (Marías, 2012:575-576). Hasta entonces, el narrador de *Tu rostro mañana* se limitará a aguardar, “vigilando los ángulos” de ese cuadro del que puede emerger la figura de Custardoy, y quizás si el antiguo rival reaparece será momento de retomar el contacto con su aliado y sosias también antiguo Tupra.

En *Así empieza lo malo*, se produce una ligera variación con respecto a las novelas anteriores, ya que la identificación del narrador con un personaje (Juan de Vere con su mentor Muriel) arrastra consigo una identificación secundaria: la de su esposa Susana con la madre de esta, Beatriz Noguera. De Vere ha tenido sexo con Beatriz y con Susana, aunque ignora si esta última está al tanto o no: puede que sus pies fuesen los autores de « la carrera veloz» que el narrador escuchó cuando desvestía a Beatriz, y que la niña Susana haya permanecido en silencio desde entonces, y haya acallado lo que sin duda sabe (Marías, 2014:387). En cualquier caso (tanto si sabe como si no), Beatriz y Susana han sido vinculadas a través del arcaico *ġe·brȳd-guma;* como lo han sido de Vere y Muriel mediante Beatriz.

Ya en la noche en la que de Vere y Beatriz se acostaron, el narrador dice haber pensado «en la hija en el momento más inoportuno» (Marías, 2014:389). Este recuerdo es, en su naturaleza, análogo al de *Todas las almas*: ¿De verdad pensó de Vere en Susana mientras tenía sexo con Beatriz; en la anodina niña con la que, muchos años después, acabaría casándose y compartiendo cama? Acaso el narrador haya alterado su propia memoria para que el parentesco (doble, tras el biológico) de Beatriz y Susana comenzara ya a afirmarse con el pensamiento.

De Vere revela que la imagen de Beatriz, desnuda, en la única noche que compartieron resurge, en ocasiones, cuando está con Susana. La «efímera visión» lo inmoviliza, y Susana también se detiene. «Y entonces hay un momento en que no sé cuál de los dos, si Susana o yo, estamos pensando: ‘No, nada de besos’. Nos miramos sin decirnos nada, y quién sabe si lo que estamos diciéndonos es algo en lo que estamos de acuerdo: ‘Y no, nada de palabras’» (Marías, 2014:534).

El cierre de *Así empieza lo malo* converge y a la vez se distancia del de *Tu rostro mañana: Veneno y sombra y adiós*. En ambas novelas, el narrador evoca un momento de intimidad con su mujer (Susana en el primer caso, Luisa en el segundo), en el que irrumpe, sin previo aviso, una imagen del pasado (Beatriz en la cama en lugar de su hija, Custardoy vivo aún y tal vez al acecho). En cambio, en *Tu rostro mañana*, la esposa de Deza le pregunta «¿qué te pasa?», «¿te ha ocurrido algo?», «Algo malo, quiero decir», a lo que él responde «No, nada malo» (Marías, 2012:575-576). Susana, en *Así empieza lo malo*, permanece en silencio. Tanto Deza como de Vere se sumen en un intranquilo recuerdo (“Custardoy puede volver, por qué no lo suprimí del cuadro cuando pude hacerlo”; “Sé que los labios de la mujer a la que beso pertenecen a Susana, pero a quien veo es Beatriz, su madre, y ella acaso lo intuye o incluso lo sabe”). En cambio, Luisa, la esposa de Deza, desconoce lo ocurrido entre su marido y Custardoy y, en consecuencia, al percatarse de que el ánimo de Deza se ha ensombrecido, le pregunta qué le ocurre. El corazón de Luisa es blanco por completo: ella no sabe. Pero Susana sí, o cabe, al menos, esta posibilidad, y eso la lleva a callar. Susana se comporta de igual manera que Deza en *Tu rostro mañana*: finge que “no le ocurre nada malo” cuando, en el fondo, ella también está atormentada, embrujada por el fantasma de su doble, Beatriz, con el que se identifica a través de Juan de Vere. Esta es la diferencia que presenta *Así empieza lo malo* con respecto a las demás novelas seleccionadas: Es la única en la que no es solamente el narrador quien entreve la amenaza teórica de un doble; de que su destino se iguale con el de quien sufre o sufrió en vida (o hizo sufrir), sino que también un personaje cercano al narrador comparte este temor. A Susana, quizás, la horroriza no tanto el que su marido tuviese sexo con su suegra como que su matrimonio sea infeliz como lo fue el de sus padres, ya que, en semejante caso, ella misma podría acabar como Beatriz, suicidándose.

Una vez examinada la identificación del narrador de Marías con otros personajes y el fantasma como pavoroso trasunto de un regreso, es momento de volver a la cuestión del narratario.

Para empezar, sería interesante analizar, de nuevo, las observaciones hechas por Wood: El León de Nápoles descubre un narratario colectivo con su «no debéis preocuparos»: es improbable que trate a su lector de vos, a la antigua usanza. En Deza, el narratario es más opaco: «por lo que diré en seguida» puede tener un destinatario específico o una legión completa de ellos. Pese a que estas dos citas son todo cuanto se ha escrito acerca del narratario en la obra de Marías, el presente análisis no las tomará como punto de partida por el siguiente motivo: La huella del narratario en *El hombre sentimental* parece, en realidad, más una cuestión de estilo (o, incluso, una marca de juventud) que un mecanismo literario revestido de verdadera intención. Prueba de ello es que sólo se halla en la primera de las novelas “maduras” de Marías, y a que no guarda relación técnica con la narrativa que *El hombre sentimental* desarrolla. Respecto a la frase de *Tu rostro mañana*, aun pudiendo estar, su presencia, en consonancia con la idea defendida en este análisis, su transcendencia sería nimia y también confusa: el narratario de Marías no necesita que le desvelen lo que está por venir porque él mismo ha sido quien, tiempo atrás, lo ha escrito.

En *Javier Marías’s debt to translation*, Wood afirma que los narradores de Marías relatan sus historias para «acabar, de una vez por todas, con sus pasadas experiencias [*putting past experience to bed*, en el inglés original]» (2012:273). Sin embargo, la narración en las novelas de Marías pretende algo opuesto: registrar lo ocurrido (y en este verbo debe introducirse, también, lo “no ocurrido”, lo sólo pensado, lo deseado y lo que no llega a descartarse) precisamente para no olvidarlo y para que el mero relato «impida que los demás digamos: “No, esto no ha sido, nunca lo hubo, no cruzó el mundo ni pisó la tierra, no existió y nunca ha ocurrido”» (Marías, 2012:562).

La información, en los personajes de Marías, es empleada como un arma: a través del conocimiento, sus narradores se defienden de un mundo sombrío y hostil y prosperan en él. Por esto mismo, son conscientes del peligro que representa olvidar o ignorar ciertos acontecimientos (como la guerra civil), porque este desliz social puede hacerlos volver, o facilitar su retorno. El padre de Deza se queja de ello al decir que «las personas tienen una capacidad increíble para olvidar voluntariamente lo por ellas infligido, para borrar su pasado sangriento no ya ante los otros —ahí la capacidad es infinita, ilimitada—, sino ante sí mismas» (Marías, 2004:302-303).

Par Isabel Cuñado, las novelas de Marías (aunque en su texto, habla exclusivamente de *Tu rostro mañana*) vertebran una «ética de la memoria», que rechaza el azar y la fatalidad como explicaciones principales de los desastres individuales y colectivos (Cuñado, 2009: 245). En su lugar, los narradores se afanan en hallar una respuesta lógica a la crueldad, al asesinato y a la violencia. Pero, sobre todo, pretenden que esos episodios de pasada violencia se fijen y no se desvanezcan, ya que quienes los sufrieron no pueden ya revelarlos, como ocurre en el pasaje de *Tu rostro mañana* donde Deza imagina un Juicio Final en el que los muertos señalen a sus asesinos, y los desenmascaren.

Aunque “no debería uno contar nunca nada”, el relato, en las novelas de Marías, mantiene vivo lo relatado, especialmente, para el que lo narra, y su práctica es por ello vital. «Quien anticipa su propia muerte rara vez se mata» asegura Ranz en *Corazón tan blanco*, y «quien anticipa la de los otros rara vez asesina, es preferible asesinar y matarse con el pensamiento» (Marías, 1992:141). Así, ciertas tentativas quedan en eso, en posibilidad teórica, una vez se reflexiona sobre ellas, ya sea mentalmente o por escrito.

Todo esto desemboca en la identidad del narratario, que no es otro que el propio narrador, tal vez modificado o variado por el tiempo: el narrador futuro o el “yo de después”. Las narraciones de Marías desmienten, por tanto, la máxima de Wheeler sobre que los únicos que no comparten el habla, la lengua son los vivos con los muertos, ya que sus relatos son diálogos entre el “nuevo yo” (que será, en el futuro, pasado y por ello muerto) y el “yo de después”, la identidad venidera que sucederá a la de quien relata. El caballero español, en Madrid y casado, habla para el separado Deza, tan solo en Londres; y Ranz, con su joven matrimonio apenas iniciado, para un Ranz veterano que quizás haya dejado de ver ya el mundo desde la almohada de Luisa.

En todas las novelas seleccionadas se recoge una experiencia pasada, en cierta medida conclusiva, pero no del todo concluida. Lo que atormentó a los personajes en su momento puede regresar: Custardoy puede reaparecer para vengarse de Deza, o Deza mismo puede sucumbir a la violencia total (puede matar) que tanteó al partirle la mano al amante de su mujer; Una mujer puede aparecer en la vida de Ranz que lo persuada para que mate a Luisa (haciéndose eco, de esta forma, del crimen que perpetró su padre); El León de Nápoles puede caer en la desesperación que dominó a Manur y suicidarse, o en la locura que se adueñó de Hörbiger; La relación de Francés con Luisa quizá naufrague en la desesperanza, como ocurrió con la de Deán y su amante, hasta el punto de que él desee matarla, y algo semejante puede ocurrirle a de Vere con Susana; y el caballero español tal vez se una, al fin, a la muchedumbre de mendigos y no la abandone nunca, o perezca alcoholizado en un parque como el escritor Gawsworth, y que a nadie le importe.

En cambio, la narración (como verbalización de unas preocupaciones íntimas y no confesadas) establece un hilo de continuidad entre “los vivos y los muertos”, entre los yoes de los relatores, garantizando que lo que afligió a los primeros sea tenido en mente por los segundos, que no podrán ya olvidarlo, como el asesinato sobre el que se reflexiona y que, por eso mismo, no se comete. O, por usar las palabras del caballero español, «como cuando se recuerda algo tan repudiado o extinto que se lo ahuyenta en seguida para que no haya posibilidades de que vuelva a existir y para que se asemeje a lo que no existió. A lo que no tuvo lugar» (Marías, 1989:105).

El narratario es, de esta forma, semejante al de un diario, donde productor y receptor de la información comparten un mismo nombre pero diferentes experiencias: el tiempo es, como también cita Deza, la única dimensión que los vivos y los muertos tienen en común, y las narraciones de Marías son un conducto a través del cual conversan, y se reconocen entre sí, estos dos seres remotos.

No puede exagerarse, de todas formas, la importancia del narratario en la novelística de Marías aun si se respalda lo expuesto en este trabajo. Como ya se ha dicho, el narratario es un elemento narrativo prescindible, en modo alguno obligatorio, y es posible interpretar la obra del escritor madrileño sin tenerlo en cuenta. Tal ha sido el punto de vista, de hecho, de la literatura especializada. Sin embargo, parecía conveniente la proposición de esta teoría, que enlaza una cuestión fundamental en cualquier análisis literario, el propósito mismo de la narración (¿por qué se nos cuenta esta historia y no otra? ¿qué pretende el narrador al hacerlo), con su probable solución: establecer una continuidad entre los yoes que configuran al relator; esa misma continuidad que quedaba en suspenso en *Todas las almas* cuando nadie recordaba al caballero español en su juventud ni en su infancia, provocándole una “perturbación”. El narrador se interpela a sí mismo a través del tiempo para hacer constar su existencia pasada (no para solventarla y librarse de ella), y también para el introspectivo testigo de sus actos, pensamientos, reflexiones y deseos pretéritos. Mediante el relato, el narrador deja de contemplarse como a un extraño, y articula una cadena de autoconciencia entre lo que fue, lo que es y lo que será que lo mantiene a salvo de la perturbación y la identidad brumosa, aunque nadie más lo vigile, ni lo interprete, o acaso lo mire.

**3.3. El narrador como Marías**

Si esta historia fuese interpretada sobre un escenario,

la tacharía de inverosímil.

**Shakespeare, *Noche de reyes***

A diferencia del narratario, la relación entre Javier Marías y sus narradores sí ha sido tratada en extenso; se diría, incluso, que en exceso. Como él mismo reconoció en una entrevista, desde *Todas las almas* en adelante, sus narradores han guardado un excepcional parecido entre sí, hasta el punto de poder ser considerados «primos hermanos» (Vásquez, 2011:75). No sólo el caballero español y Deza se prestan a ser comparados, sino también Juan de Vere y Víctor Francés, además de Juan Ranz. De caracteres uniformes y en cierta medida intercambiables (Víctor Francés podría haber sido el narrador de *Corazón tan blanco* de hallarse en sus circunstancias, y muy poco habría cambiado), la vida y personalidad de Marías nutre, de manera evidente, a sus personajes, con lo que él podría ser tomado, también, por un “primo hermano” de todos ellos.

El marco autobiográfico que delimita a los personajes de Marías, irónicamente, entra en contradicción con la opinión que el escritor tenía del género de la autoficción. «Una de las razones por las que leo tan pocos libros contemporáneos», dice en un artículo,

«es, me doy cuenta, que demasiados autores han optado por eso, por contar sus penalidades, a veces en forma de ficción mal disimulada, las más en forma de autobiografía, memorias, “testimonio” o simplemente “denuncia”».

Unas líneas más adelante, Marías confiesa que echa de menos «a los autores que inventaban historias apasionantes con un estilo ambicioso y procuraban mostrar las ambigüedades y las complejidades de la vida y de las personas» (Marías, 14 de octubre de 2018).

Más moderado se muestra en el reportaje *El Yo asalta la literatura*, de Winston Manrique Sabogal. Al preguntársele si cree que sus novelas son autoficciones, Marías responde que, simplemente, «son novelas [porque la novela] lo asimila todo». Además, añade que los escritores han explorado, desde hace siglos,

«ese territorio deliberadamente indefinido que siempre ha existido sobre qué es real e imaginado, pero donde algunos han hallado un filoncito al subrayar esa indefinición, en una ruptura del pacto sobre lo que es la literatura» (Manrique, 13 de septiembre de 2008).

Nada de esto es óbice, en principio, para que la literatura de Marías (parcial o totalmente) no pueda ser interpretada desde la autoficción. *Negra espalda del tiempo*, como ya se ha comentado, es una “falsa novela” debido a que su narrador comparte nombre y biografía con su autor. Sólo su naturaleza «un tanto peculiar, por no decir pobre» la aparta, en opinión de Marías, de la autobiografía (Marías, 2014b:384). Y en *Todas las almas*, «las semejanzas de este personaje [el caballero español] conmigo mismo en lo referente a su situación […] eran tan grandes que me pareció ridículo “camuflarlo”» (Marías, 2014a:94). En el artículo *Quién escribe*, al que pertenece la cita anterior, se insiste en la difuminación entre lo real y lo imaginario como piedra de bóveda de la literatura tradicional al decir que

«este tipo de mezclas entre lo vivido o lo conocido y lo imaginado o inventado no tiene nada de particular; es más, seguramente es la base misma de la mayoría de las novelas que en el mundo son y han sido» (Marías, 2014a:93).

«Aunque haya rechazado explícitamente la autoficción», explicará José Carlos Mainer, «Javier Marías ha recorrido también un complejo proceso de limpieza de fondos -personales y familiares- que se inició cuando su libro *Negra espalda del tiempo* se ideó como una suerte de relectura y amplificación de su novela anterior, *Todas las almas*» (Mainer, 2000: 274).

¿Es oportuno, así, introducir algunas de las obras de Marías en la categoría de autoficción? Habría que revisar, en primer lugar, si la autoficción contiene alguna peculiaridad esencial que se haya pasado por alto, o no es más que la ancestral y libre combinación de ingenio y biografía, hallada ya en el *Tristram Shandy* de Sterne o en las novelas de Thomas Bernhard, por mencionar a dos autores venerados por Marías. En *El pacto ambiguo*, Manuel Alberca describe la autoficción como «un experimento de reproducción literaria asistida, que consistió en tomar genes de los dos grandes géneros narrativos, novela y autobiografía» (Alberca, 2007: 29). La autoficción difiere de la autobiografía en que la segunda repudia lo ficticio, y de la novela clásica en que contiene numerosas claves autobiográficas para ser mera ficción. De esta forma, Alberca señala que «el escritor autoficticio realiza una transacción entre lo que realmente fue o es y lo que quiso o le hubiera gustado ser, y al mismo tiempo le está permitido imaginar lo que no le llegó nunca a suceder, como si hubiese ocurrido» (Alberca, 2007: 171).La autoficción narra, por decirlo así, no la vida de su autor, sino la «vida potencial» que este podría haber tenido (Possi, 2014:150). O, usando el concepto al que el propio Marías recurre en sus novelas, la autoficción narra la “vida teórica” de un personaje que es identificable con el autor. Tal identificación es factible gracias a la que, quizás, sea «la peculiaridad más distintiva [de la autoficción,] la correspondencia nominal entre autor, narrador y personaje» (Possi, 2015:152). En cambio, en las novelas de Marías con la excepción de *Negra espalda del tiempo*, esta correspondencia nunca se produce: ni en *Todas las almas*, en la que el caballero español carece de nombre, ni en las demás. La ausencia de este rasgo fundamental de la autoficción, ¿es motivo suficiente como para excluir de este género a la obra de Marías? ¿Quizá sólo *Negra espalda del tiempo* podría ser admitida en el seno de la autoficción?

Ya que la “falsa novela” no se incluye en el corpus de estudio de este análisis, en parte porque su catalogación como autoficción parece evidente, es el momento adecuado para revisar la naturaleza autoficcional o simplemente ficticia de las demás novelas.

El primer motivo de estudio es la huella autobiográfica que de Marías hay en ellas. Si, como se ha dicho, ningún personaje de Marías se llama Javier, hay una curiosa broma metanarrativa en *Mañana en la batalla piensa en mí* con respecto a este nombre. En uno de los capítulos del libro, Víctor Francés cree reconocer a su exmujer al ver a una prostituta que está haciendo la calle. Algunos amigos ya le han insinuado que Celia (así se llama la anterior esposa de Francés) frecuenta compañías sospechosas, y que se la ha visto sola en lugares poco recomendables. Por eso, el narrador de *Mañana en la batalla piensa en mí* detiene su coche junto a la hipotética Celia y la invita a subir. Al preguntarle su nombre, la prostituta responde que se llama Victoria. «Mintió si era Celia, y quizá también si no lo era», observa Francés. Por eso, cuando es la prostituta quien quiere saber el nombre de su cliente, Francés contesta: «Javier». «“Otro Javier”, comentó [Celia o Victoria], “la ciudad está llena o es el nombre que os gustaría tener a todos, no sé qué os ha dado» (Marías, 1996:242). Este episodio, que podría no tener relevancia más allá de la cómica elección del nombre, recrea, sin embargo, un doble y profundo juego de invención: Cuando Víctor Francés, personaje imaginario, debe “hacer ficción” sobre su propia identidad, se decanta por el nombre de quien, en realidad, lo ha creado. De manera casual y seguramente defensiva, Francés se ha zambullido en una autoficción en la que el autor se disfraza con otro nombre para ocultar su, por otra parte, indisimulable identidad.

De todos los narradores estudiados, El León de Nápoles es el más alejado, en biografía y personalidad, a Javier Marías, así como a los protagonistas de las siguientes novelas seleccionadas. No por casualidad, Juan Gabriel Vásquez hablaba de una asociación entre narradores, y de estos con su autor, a partir de *Todas las almas*, excluyendo a *El hombre sentimental* de esta comunión (meta)narrativa. Pese a ser un melómano (y sus gustos pasaban de Bach a Elvis, y de Elvis a Monteverdi), el único contacto de Marías con la interpretación musical se produjo durante su juventud, en Francia, cuando «se atrevía a cantar y a tocar la guitarra por las calles de París» (Redacción, 9 de diciembre de 2017). Sus efímeros días como músico no parecieron ser memorables, según Marías los recuerda al decir que «de jovencito había maltratado una guitarra» (Marías, 2014b:280). En cambio, El León de Nápoles es un celebrado tenor.

Tanto Marías como su alter-ego son madrileños, aunque este último dice sentirse un simple «visitante [en Madrid], como lo había sido de Venecia y Milán y Edimburgo unas cuantas semanas antes» (Marías, 1986:28). Aquí se establece una diminuta coincidencia entre el escritor y el tenor madrileños: Marías escribió parte de *El hombre sentimental* en Venecia, y terminó la novela en Madrid (Pitarello, 1987:3). Por tanto, ambos habían realizado una travesía semejante (El León, se diría, por partida doble), desde la ciudad italiana hasta la capital española. Es, con todo, una analogía mínima, seguramente descabellada, como lo son las pocas similitudes entre autor y personaje que se hallan en esta novela.

A diferencia de Marías, reconocido madridista, El León de Nápoles es seguidor del FC Barcelona (Marías, 1986:126). Tal afición la contrajo El León cuando vivía en Barcelona, donde también residió Marías, inmune, no obstante, al hechizo del equipo catalán, aunque lo apoyase en algunos encuentros, algo que lo convertía, en su opinión, en un «madridista enloquecido» (Marías, 24 de mayo de 2009). Sin duda, la mayor divergencia entre Marías y el imaginario tenor se produce en el capítulo en el que este recuerda su «infancia solitaria y triste» (Marías, 1986:118), al cuidado de su avaricioso padrino tras la muerte de su madre (en el temprano fallecimiento de la madre sí podrían asimilarse, aunque El León la pierde siendo un niño). La historia del tenor poco o nada tiene en común con la de Marías.

Lo contrario ocurre en *Todas las almas*, en la que se confunden las identidades del narrador y el autor. Marías se lamenta, en *Negra espalda del tiempo*, de los malentendidos originados por su libro en la comunidad académica de Oxford (Marías, 1998:81). Sus antiguos colegas habían tomado *Todas las almas* por una novela en clave, y uno de ellos había creído identificar a la auténtica Clare Bayes. Marías, sin embargo, aduce que «durante mis años de Oxford viví muy castamente, o al menos en lo que se refiere a las mujeres nativas» y que, en consecuencia, Bayes nunca contó con una homóloga en la vida real (Marías, 1998:82). Muchos de los compañeros del caballero español sí que lo fueron, en cambio, del novelista madrileño: Alec Dewar, que conserva su nombre real; o Philip Lloyd-Bostock, que en la novela es bautizado como Cromer-Blake. El parecido entre ambos profesores estriba en la enfermedad que los aquejó, el sida (Marías, 2014b:287), y en el discreto estoicismo con el que encararon sus últimos días. A pesar de la evidente coincidencia, Marías parece sorprendido en *Negra espalda del tiempo* con que «algunos [quisieran] verlo en el personaje de mi novela que llamé Cromer-Blake, es de suponer que por el apellido compuesto y porque ese personaje moría al final del libro» (Marías, 1998:51). El escritor madrileño apunta, igualmente, hacia Eric Southworth como posible inspiración o reflexión terrenal de Cromer-Blake. Toby Rylands, por su parte, es en gran medida una representación literaria de Sir Peter Russell (Marías, 2014b:266). Disfrazado (una presencia habitual, con máscara o sin ella) se encuentra también Francisco Rico, filólogo e historiador y amigo de Marías desde los tiempos de la calle Pisuerga. Con Rico, se topa el caballero español en una discoteca oxoniense: de él se dice que es «el mayor y más joven experto mundial en Cervantes» (Marías, 1989:136), y el nombre que se le impone es el de profesor del Diestro, familiar para Marías puesto que así se apellidaba su primera profesora de literatura (Marías, 2014b:216). Por no convertir este trabajo en una literaria rueda de identificación policial, valga un último ejemplo como demostración de cuán afianzada está *Todas las almas* en la vida de Marías: Al comienzo de la novela, el caballero español escribe que toma el tren nocturno desde Londres para «disponer a cambio de una hora más en la compañía de Guillermo y Miriam, un matrimonio amigo que vive en South Kensington» (Marías, 1989:29-30). Como es fácil de percibir, el apellido de Guillermo es Cabrera Infante y el de su mujer Miriam Gómez (el escritor cubano se refería a ella, en su obra, con el inseparable apellido adherido al nombre).

Aunque no sabemos si el caballero español se llama Javier, sí sabemos la fecha de su cumpleaños: Cromer-Blake, en su diario, escribe en la página relativa al 20 de septiembre que «hoy es el cumpleaños de nuestro querido español. Ha cumplido treinta y cuatro años» (Marías, 1989:226). Marías nació, como el caballero, un 20 de septiembre, y mientras impartía clase en Oxford cumplió treinta y cuatro años. El narrador de *Todas las almas* atesora recuerdos de infancia que, a diferencia de los de El León de Nápoles, se funden con los que debía albergar Marías: «la imagen de cuatro niños caminando por esas calles [Génova y de Covarrubias y de Miguel Ángel] con una criada vieja» (Marías, 1989:67), que aflora en la mente del caballero español durante la fatigosa *high table*, podría surgir también en la mente de Marías al escribir esto sobre la que fue una de las criadas de su infancia: «he caminado mucho por las calles de Chamberí cogido de su mano gordezuela e inofensiva y corta» (Marías, 2014b:51). Como el caballero español (esos tres niños, y con él cuatro), Marías tenía cuatro hermanos, y uno de ellos (Fernando), llegaría a ser historiador en la Universidad Complutense (Alberca, 2003:59); también lo es el del caballero español, como confiesa al decir que «uno de [sus] hermanos [es] historiador de la arquitectura en Madrid» (Marías, 1989:176).

Hay una correspondencia entre autor y narrador que arranca, no en la propia novela, sino en su dedicatoria «a mis predecesores Vicente y Félix». Se trata de Vicente Molina-Foix y de Félix de Azúa, ambos escritores, amigos de Marías y profesores en Oxford antes que el madrileño (Alberca, 2003:60). En ocasiones, el caballero español describe Oxford como «la ciudad inhóspita y conservada en almíbar, como la llamó hace tiempo uno de mis predecesores» (Marías, 1989:24). Esta frase no ha sido encontrada en la obra de Molina-Foix ni en la Félix de Azúa, así como en la de T.S. Eliot (también predecesor de Marías en Oxford, mucho más remoto), por lo que el novelista debió escuchársela a uno de los dos primeros durante una conversación.

El caballero español comparte con Marías su afición por el Real Madrid (Marías, 1989:132), es miembro de la Arthur Machen Society (Marías, 1989:99 y Marías 2014a:41) y es lector de Nabokov (Marías, 1989:192). Prácticamente en cualquier página de *Todas las almas* puede detectarse un rasgo, una vivencia, una filia o una fobia de Marías.

La dispersión entre autor y personaje se produce al final de la novela, cuando el caballero español, ya en Madrid, revela que se ha casado y tiene un hijo. «No sé cómo ha llegado a suceder», se asombra el narrador, «me parece impropio de mí» (Marías, 1989:192). Esta desviación entre la vida real de Marías y la teórica (teórica para él, real para el caballero español) de su personaje contiene no ya los presupuestos de la autoficción, sino que va un paso más allá y se desliza hacia un estadio contiguo a la metalepsis: el pasmo del narrador al informarnos sobre su matrimonio y paternidad es el de Marías mismo, que se ha hecho con la voz del caballero español y examina su inventado desenlace desde una posición empírica. Marías no entiende cómo ha podido casarse y ser padre su narrador cuando él siguió soltero al regresar de Oxford y mucho menos tuvo un hijo. La metalepsis, como se ha comentado anteriormente, es una figura literaria con frecuente presencia en la narrativa de Marías: ya sea cuando interpreta, por narrador interpuesto, un verso de Shakespeare o cuando reflexiona y opina como si, momentáneamente, se hubiese trasladado a su columna en *El País*. Tal y como apunta Manuel Alberca, «Marías utiliza las posibilidades y estrategias de la autoficción, pero las lleva hasta el límite» (Alberca, 2007: 137). Por tanto, *Todas las almas* no sólo es una novela puramente autoficcional, sino que alberga algunas apasionantes y personales variaciones que expanden el género hacia la literatura experimental y lo alejan de la autobiografía, campo en el cual gran parte de las obras populares tenidas por autoficciones se han radicado en los últimos años.

Si *El hombre sentimental* es una clásica novela de ficción y *Todas las almas*, un ejemplo palmario de autoficción, los siguientes libros de Marías examinados en este análisis se ubican en un territorio intermedio, en el que lo imaginario y lo autobiográfico gravitan en órbitas antiparalelas y entrelazadas.

En *Corazón tan blanco*, Juan Ranz alude a su poliglotismo con una frase que el propio Marías podría suscribir: «Yo hablo y leo y entiendo cuatro lenguas incluyendo la mía» (Marías, 1992:38). El novelista madrileño hablaba inglés, italiano, francés y español: las mismas lenguas que domina Ranz (Marías, 1992:69 y140). En cierta medida, ambos compartían profesión (eran traductores) aunque sus funciones, al ser el autor un traductor de textos y Ranz, un intérprete, difiriesen, como explica este último en una ocasión (Marías, 1992:62). De nuevo, Ranz sólo cuenta con su padre en la edad adulta, ya que su madre falleció cuando él aún era joven, aunque la truculenta historia familiar del narrador de *Corazón tan blanco* en poco se asemeje, por lo demás, a la de Marías. Para hallar un punto de contacto entre la genealogía del autor y la de su personaje, uno debe remontarse a la tercera generación, ya que la abuela materna de ambos procedía de Cuba (Marías, 1992:51 y Marías, 2014b:40). No obstante, ahí cesan las coincidencias en ese aspecto: El padre de Ranz se casó tres veces, el narrador es hijo único y está casado. Como ya se ha dicho, Ranz, tras su boda, sufre una perturbación semejante a la del caballero español en Oxford: la alteración en el cambio de estado, pero también una posible bifurcación con respecto a la vida de Marías, podrían ser las causas.

En cuanto a las aficiones de personaje y escritor, Ranz manifiesta una propensión de la que el caballero español no da muestras: el cine. Concretamente, el narrador de *Corazón tan blanco* siente debilidad por Jerry Lewis y considera a Sean Connery un «héroe de [su] infancia [y un] gran intérprete» (Marías, 1992:153 y 299). Como puede averiguarse en *Donde todo ha sucedido*, su recopilación de artículos sobre cine, los gustos de Marías se corresponden con los de su personaje: el cómico inglés le hacía «una gracia loca» y el actor escocés era uno de sus «héroes de infancia» (Marías, 2009b:214 y Marías, 17 de junio de 2017). De más está, por otra parte, referir lo que, de ahora en adelante, será el denominador común de las novelas analizadas: los narradores de Marías son lúcidos lectores de Shakespeare y dedican un espacio, en sus relatos, a comentar ciertos pasajes de la obra del inglés. O, más bien, los comenta Marías a través de una metalepsis, y ellos callan.

Aunque esto excede las pretensiones del presente trabajo, *Corazón tan blanco* demuestra que *Todas las almas*, más que *El hombre sentimental*, es la obra iniciadora de la etapa de madurez de Marías: además de que en la historia de El León de Nápoles Marías no proyecta la sombra de su autobiografía como sí hará en las siguientes, ninguno de los personajes que aparecen entre sus páginas vuelve a ser mencionado en las novelas posteriores. En cambio, de *Todas las almas* en adelante, las novelas de Marías discurren a modo de decimonónica novela río, haciendo resurgir, de cuando en cuando, un personaje procedente de una narración pasada. En *Corazón tan blanco*, el resucitado es Toby Rylands, con el que el padre de Ranz apuesta que su hijo no se casará (Marías, 1989:97). También estuvo cerca de figurar entre los personajes de la novela de Ranz Francisco Rico, bajo la apariencia del profesor del Diestro, pero la negativa de Rico a someterse, de nuevo, al enmascaramiento (quería constar como Rico, y no tardaría mucho en hacerlo), provocó que Marías tuviera que reescribir el capítulo en el que se dejaba ver del Diestro, que «pasó a llamarse profesor Villalobos, el apellido de una profesora gruñona de[l] colegio Estudio de la calle Miguel Ángel» (Marías, 1998:73).

En *Mañana en la batalla piensa en mí*, el halo autobiográfico se atenúa: Víctor Francés es guionista, una ocupación que, no siéndole completamente ajena a Marías, le es mucho más lejana que la de traductor. El novelista madrileño hizo, con todo, alguna incursión en el mundo de la escritura cinematográfica: firmó el guion del primer cortometraje de su primo Ricardo Franco, *Gospel,* y el de su primer largometraje, *El desastre de Annual* (Marías, 2014b:69). En cuanto al segundo empleo de Francés (escribir discursos para bajos, medios y altos mandatarios), no hay constancia de que Marías lo haya desempeñado. Sería poco profesional, de todas formas, que la hubiese.

Más afortunado es el análisis de la infancia que Francés deja entrever en su narración: las vaquerías de su niñez o «Casalduero, Mazariegos, Villuendas y Ochotorena», los niños con los que peleó en un distante verano, resultan familiares para el escritor madrileño (Marías 1986:286 y 222-223). En su artículo *En Chamberí*, Marías evoca estampas del Madrid de su infancia, en el que era común ver «autobuses chatos de dos pisos, exactamente como los de Londres, aunque azules» y «carretas tiradas por mulas o burros, abarrotadas de cartones y muebles desvencijados [propiedad de] los llamados traperos», así como lecherías:

«desde mi altura de niño no era difícil agacharse y ver desde la calle, a través de una ventana enrejada, unos cuantos de estos mamíferos tan conspicuos hacinados en un sótano», recuerda Marías (2014b:37-38).

Tanto los autobuses madrileños de dos plantas como la carreta de los traperos son citadas en *Mañana en la batalla piensa en mí* (Marías, 1986:45), pero es la alusión a las lecherías o vaquerías la más interesante: «Recuerdo haber visto vacas hacinadas en sótanos», dice Francés, y sigue:

«las veía desde mi altura de niño a través de las enrejadas ventanas pegadas al suelo de las vaquerías, llamadas así propiamente entonces, despidiendo su olor penetrante, olor a vaca y olor a caballo y a mula y a burro, un olor familiar el olor de sus excrementos» (Marías, 1986:286).

En su remembranza, Francés parafrasea a Marías de forma que ambos fragmentos son casi indistinguibles: narrador y personaje comparten una memoria del pasado, aunque luego sus vidas hayan ido separándose progresivamente. A diferencia del caballero español y de Marías, en la que el distanciamiento sucede al regresar de Oxford, en *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Así empieza lo malo*, este se produce durante la niñez: a partir de entonces, la vida teórica y la empírica discurren por cauces diferentes, como si la ficción hubiese conquistado la mayor parte de lo que antes dominaba la autobiografía, y quedase esta confinada en el bastión de la niñez.

Hay, no obstante, algunas similitudes entre Francés y Marías posteriores a la infancia de ambos. La más divertida es la relativa a Only You: el narrador de *Mañana en la batalla piensa en mí* ha sido citado por el regio Only, pero este se hace esperar. Mientras Francés aguarda a su anfitrión, escucha el ruido de un flipper (una máquina recreativa de *Pinball*), proveniente de la habitación en la que Only se encuentra supuestamente reunido con unos sindicalistas (Marías, 1986:151). Uno podría pensar que en este fragmento no hay nada de autobiográfico, pero se equivocaría. En las novelas de Marías, a veces, lo imaginario se torna probable o aun incontestable (como ocurría con Clare Bayes) y lo real, descabellado y fantasioso (como pasaba con John Gawsworth, de cuyo retrato e historia desconfiaron no pocos lectores). En su artículo *La máscara levantada*, Marías afirma haber visto al Rey, cuando aún era «Príncipe inestable», una sola vez en su adolescencia. El encuentro se produjo en «un “salón de juegos recreativos”», poblado por «máquinas tragaperras y flippers». «Me sorprendí al ver a Juan Carlos […] con un nutrido grupo de amigos pijos jugando fervorosamente al Scalextric gigante», confiesa Marías (2013:434). En otro texto para *El País*, Marías, convencido republicano, alaba al Rey Juan Carlos, aunque añade que

«a ojos del novelista, les faltan [a él y a su mujer] en cambio dos elementos que los hacen poco tentadores como “personajes”: un lado oscuro y atormentado, una pizca de incertidumbre, un algo de desasosiego, una brizna de inestabilidad y peligro» (Marías, 2013:441).

Estas carencias son las mismas que Only You advierte no tanto en sí mismo como en su imagen popular, ya que él, al contrario de lo que la sociedad española pudiera pensar, es «muy dubitativo. [Duda] mucho y de todo» (Marías, 1986:163).

Al igual que Marías y que el caballero español, Víctor Francés es madridista, pasión que descubre al atravesar con su coche una calle cercana al estadio Santiago Bernabéu,

«que también trae a la memoria nombres que no se han borrado ni se borrarán ya nunca, alineaciones enteras que aún me sé de corrido, y a veces los rostros que conocí en los cromos y trasladé a las chapas a las que jugaba a diario con uno de mis hermanos: Molowny, Lesmes, Rial y Kopa, el gordo Puskas, Velázquez, Santisteban y Zárraga» (Marías, 1986:240-241).

En *El álbum de los cabezudos*, Marías repasa estas alineaciones imborrables, en las que destacan «Lesmes, Zárraga, Kopa, Rial [y] Puskas» (Marías, 2014b:67). Como Francés, Marías jugaba a las chapas con uno de sus hermanos, «Fernando, el genuino Fernando Marías, historiador de arte, y no el segundo de su nombre» (Marías, 2014b:66).

En *Tu rostro mañana*, Marías retoma al caballero español, esta vez transmutado en Jacobo Deza. Por tanto, las similitudes entre autor y personaje apuntadas en *Todas las almas* se mantienen en la trilogía. Sin embargo, *Tu rostro mañana* no es una autoficción en la medida en la que lo fue su predecesora, sino una novela en la que el halo autobiográfico se suaviza y se salpica de ficción, con lo que las coincidencias entre Marías y Deza decrecen al tiempo que sus diferencias aumentan. La falla que separaba al escritor madrileño del caballero español se abre al final de *Todas las almas* y, así, la vida disruptiva que su alter-ego comienza a desarrollar entonces es la que desemboca en *Tu rostro mañana*. Como ya se ha dicho, el lector puede sumergirse en las más de mil páginas de esta trilogía sin reparar en que, tras Deza, se esconde en todo momento el caballero español. El protagonista de *Tu rostro mañana* está “deformado” por la ficción, como un cuerpo apenas irreconocible al haber pasado demasiado tiempo bajo el agua, y cuya identificación sólo es posible gracias a cierto lunar o cierta marca de nacimiento.

Deza alude contadas veces a sus días oxonienses: estas menciones han sido comentadas en el apartado relativo al distanciamiento entre narrador y personaje, pero enlazan con la cuestión autobiográfica. Lo que había de Marías en Deza ha sido limado progresivamente: la mitad fictiva del protagonista ha “suprimido del cuadro” a la mitad empírica. Esa boda imaginada, la consiguiente paternidad imposible y la separación que sucede a ambos hechos transforman al caballero español en Deza; a *Todas las almas* en *Tu rostro mañana*; y a una autoficción en una novela de ficción con un reconocible poso autobiográfico.

Pese a que *Tu rostro mañana* se aleje de la autoficción, Marías no se aparta de ella por completo. A diferencia de en *Todas las almas*, en la que el protagonista estaba literariamente huérfano (los únicos familiares que parece tener son sus hermanos), en *Tu rostro mañana*, Deza tiene un padre y, tiempo atrás, tuvo también madre, aunque «ya no estaba [esta] en el mundo» porque «había muerto cuando [él] era demasiado joven» (Marías, 2004:139 y 2010:174). La situación, a priori, de Deza es comparable a la de Juan Ranz y análoga, superficialmente por todo ello, con Marías. No obstante, las coincidencias en *Tu rostro mañana* son mucho más profundas, acaso miméticas a veces.

En la primera entrega de *Tu rostro mañana*, Deza revela que su

«padre había estado a punto de morir en ella [la guerra civil] con el uniforme de la República en nuestra ciudad asediada, y había sufrido a su término simulacro de proceso y prisión franquistas, y [que a] un tío [suyo] lo habían matado en Madrid a los diecisiete años y a sangre fría los del otro bando [y también que] su hermana mayor, [su] madre, había buscado su cadáver por esa misma ciudad sitiada sin encontrarlo, sólo la burocrática y minúscula foto de ese cadáver» (Marías, 2010:83).

Más adelante (Marías, 2010:180), Deza incluso incluye en la narración una foto de su tío asesinado por las milicias republicanas; y el retratado no es otro que el chico «de dieciocho años, que estudiaba el preparatorio de Ingenieros Agrónomos y leía novelas policíacas» (Marías, 1988:197-198). Es decir, el tío abuelo de Marías. La persecución, encarcelamiento y posterior marginación de Juan Deza (que así se llama el padre de Jacobo) es descrita de forma idéntica a como Julián Marías habló de la suya, sin obviar detalles como el de que Juan Deza prestase «servicio como colaborador o ayudante de don Julián Besteiro», que escribiese «artículos del *ABC* y de alguna otra publicación» o que fuese acusado de colaborar con «el diario moscovita *Pravda*» y ejerciese de «enlace, intérprete y guía en España del “bandido Deán de Canterbury”». Como Julián Marías, Juan Deza fue declarado inocente gracias al concurso, en su juicio, de «testigos veraces, incluso entre los que venían “de cargo”», pero también a la implicación de un «alférez jurídico de gran decencia»: «“Antonio Baena”, rememoraba mi padre, “este nombre no lo olvidaré”» (Marías, 2010:167-168). La última cita ha sido extraída, palabra por palabra, de las memorias de Julián Marías, y es mencionada en el preámbulo de este trabajo (Marías, 1988:276).

El hostigamiento al que someten a Juan Deza antiguos amigos y colegas también está en la autobiografía del filósofo español, aunque en esta no se encuentra una información que Marías, Deza mediante, sí da: los nombres de los delatores de su padre y de quienes lo amenazaron.

«Yo nunca me había abstenido de mencionar esos nombres cuando se había terciado o había venido a cuento, porque desde niño me los sabía, Del Real y Santa Olalla y Del Real, y para mí habían sido siempre los nombres de la traición, y esos nunca hay por qué protegerlos» (Marías, 2010:169).

Como Julián Marías, Juan Deza calla los nombres de quienes lo traicionaron y pretendieron su muerte y jamás toma represalias contra ellos, algo que lo hace sentirse «orgulloso» y «contento» (Marías, 2012: 428). Sin embargo, su hijo Jacobo es menos misericordioso y desvela a los delatores de su padre, lo que pone en marcha un mecanismo ético metanarrativo, ya que los nombres coinciden con los de quienes difamaron a Julián Marías. El novelista madrileño usa una ficción (la narración de Deza) para vengar a su padre de quienes emplearon contra él una ficción (los absurdos delitos que le imputaron).

La figura del padre en *Tu rostro mañana* es el ancla autobiográfica de una novela dominada por la ficción. Las correspondencias biográficas entre el padre de Marías y el de Deza pueden advertirse hasta en los detalles más nimios: Por ejemplo, como Julián Marías, Juan Deza habla alemán y tiene una pistola, heredada de su padre, que nunca ha usado (Marías, 2012:432, 423 y Marías, 1988:192). El artículo *«Pero me acuerdo»,* que Javier Marías dedica a su padre, acaba con una larga cita que el novelista ha leído «en una novela inacabada», en la que se describe «esa mirada que a menudo se les pone a los viejos», y que Marías reconoce en su padre (Marías, 2014b: 124). Por supuesto, la novela inacabada es *Tu rostro mañana*, y la reflexión sobre la mirada proviene de Deza al observar a su propio padre (Marías, 2012:424).

Si en *Corazón tan blanco* *y* en *Mañana en la batalla piensa en mí*, la vida de autor y narrador divergen al terminar la infancia, en *Tu rostro mañana* la escisión es anterior: se produce en el mismo nacimiento. Esto, que podría ser extrapolable, en esencia, a casi cualquier novela, en la que el narrador es un representante teórico del autor (lo que el autor pudo haber sido y no fue), en *Tu rostro mañana* adquiere un cariz más sofisticado. La vida del padre de Deza es, esencialmente, la del padre de Marías, de forma semejante a como la del caballero español era la del autor. Lo poco que se apunta, en *Tu rostro mañana*, sobre la madre de Deza y su hermano asesinado hace extensiva esta analogía, también, para ellos. Narrador y autor tienen un pasado biográfico en común, pero nada más. Sus respectivas apariciones en el mundo constituyen el punto de ruptura en lo que, hasta entonces, estaban destinadas a ser vidas paralelas. Antes de “descubrir” a los delatores de Juan Deza (y Julián Marías), Deza menciona que tiene dos hermanos mayores y una «hermana menor» (Marías, 2010:169). Marías tuvo dos hermanos mayores a los que llegó a conocer: Miguel y Fernando. Tras estos, nace Javier. El orden coincide en el caso de Jacobo Deza, pero se desvirtúa a continuación: Juan Deza y su mujer Elena tuvieron una hija, mientras que Julián Marías y Dolores Franco, a un varón de nombre Álvaro.

Hay, no obstante, alguna correspondencia posterior entre Deza y Marías, como las habilidades de ambos con los idiomas y su desempeño pasado como traductores. «A traducir», dice Deza,

«sólo me he atrevido del inglés, y no lo hice durante mucho tiempo. Hablo y entiendo sin dificultades el francés y el italiano, pero no los domino como para acometer en mi lengua textos suyos literarios. Tengo suficiente comprensión del catalán, pero no se me ocurriría tratar de hablarlo» (Marías, 2010:81).

El novelista madrileño bien podría hacer suyas estas palabras, en tanto que su trayectoria como traductor es, en puridad, la misma. También coincide con su invención Marías en lo que a gustos musicales se refiere (Mancini o Elvis, por ejemplo) o en su admiración por «el gran Sean Connery» (Marías, 2010:135). En la tercera entrega de *Tu rostro mañana*, resurge un viejo personaje literario y amigo de Marías, Francisco Rico, esta vez prescindiendo por completo de un trasunto (Marías, 2012:238). Sí aparece bajo otro nombre Sir Peter Russell, uno de los «más viejos amigos de Marías», que sirve como inspiración principal de Peter Wheeler (Marías, 2014b:166) como antes lo fue para la creación de Toby Rylands en *Todas las almas*. En *Tu rostro mañana*, además, se incluye una fotografía de Russell, a modo de ilustración de su avatar literario en un pasaje en el que Deza dialoga con Wheeler (Marías, 2012:561).

Antes de abandonar *Tu rostro mañana*, es obligado señalar un rasgo singular de esta trilogía que no se halla en ninguna de las otras novelas aquí estudiadas: la velada mención, en ella, del propio Javier Marías. En una ocasión, Deza hace referencia a un libro,

«no de un inglés sino de un compatriota mío, y no un ensayo ni una obra lingüística sino una ficción, una novela, cuyo narrador recordaba la existencia de una palabra en ese idioma pretérito que designaba el parentesco o la relación adquiridos por dos o más hombres que se hubieran acostado o hubieran yacido con la misma mujer» (Marías, 2012:136).

Como podrá reconocer un lector de Marías, el libro del que habla Deza es *Mañana en la batalla piensa en mí*, en concreto, el fragmento relativo al término *ġe·brȳd-guma* (Marías, 1996:234). En *Tu rostro mañana*, Marías aparece como innominado personaje de manera similar a como lo hace Fernando Savater en *Mañana en la batalla piensa en mí*, al decir Francés que aún no habían visto, aquel día en el hipódromo, a nadie conocido, ni siquiera al «filósofo de barba y gafas que nunca falta», una descripción del todo parangonable a Savater, especialmente por el lugar en el que se produce (Marías, 1996:344-345).

Aunque la alusión a *Mañana en la batalla piensa en mí* es, más que cualquier otra cosa, una broma metanarrativa, esta da lugar a trazar un evidente silogismo: si Deza ha leído a Marías, es que Marías existe en el ficticio universo de Deza. Es decir, Deza no es un usurpador de Marías y no evita su presencia en el mundo. Más al contrario, Marías y Deza son actores independientes: la existencia de uno no obstruye, deforma o altera la existencia del otro. Por eso, Marías ha podido escribir *Mañana en la batalla piensa en mí* de la misma forma en que fue capaz de hacerlo en un mundo, el real, en el que Deza no existe. Por tanto, una presunta aproximación autoficcional a *Tu rostro mañana* sería inviable.

Con *Así empieza lo malo*, Marías vuelve a la ficción entreverada de matices autobiográficos (y no al contrario) apuntada en *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*.

En este caso, Marías puede rastrearse eminentemente en el flanco cinematográfico de Víctor Francés. Su jefe y mentor Muriel ha trabajado en ocasiones para

«el productor inglés Towers cuando volvió a probar suerte en España tras sus cintas de Fu Manchú y de Drácula y de Sumurú y del Marqués de Sade en los sesenta y setenta, con Jesús Franco o Jess Frank como director casi siempre y el propio Muriel en alguna suplencia» (Marías, 2014:141-142).

La selección de uno de estos títulos no es casual, y mucho menos la es la del director Jess Frank, quien, como se dijo con anterioridad, era tío de Marías. En la citada película de Fu Manchú (*Fu Manchú y el beso de la muerte,* de 1968), el novelista madrileño y su primo Ricardo Franco aparecen «irreconocibles en un par de planos: disfrazados de esbirros chinos [bajaron] a la carrera una terrible pendiente con espadas a la mano» (Marías, 2014b:43). Frank, además, tuvo «a sus órdenes a viejas glorias y mitos [como] Herbert Lom», que tiene un papel destacado en uno de los capítulos de *Así empieza lo malo*. A de Vere, como a Marías, le fascina Hitchcock (es esta novela, de las estudiadas, la única en la que se nombra al director inglés, con la excepción de una larga enumeración *en Tu rostro mañana* en la que figura su nombre). En *Así empieza lo malo*, Marías explora sus lazos con Jess Frank y su cinefilia y hace partícipe de ambas circunstancias vitales a de Vere, que también, como el autor, es «licenciado en Filología Inglesa» y una de las tareas que desempeña para Muriel era la «traducción al inglés de un guion o una sinopsis», igual que Marías hacía para Frank (Marías, 2014:74 y 152).

Pese a las semejanzas entre el mentor de Juan de Vere y el tío de Marías, Muriel arrastra consigo no pocos rasgos del que fuese el gran maestro del novelista madrileño, Juan Benet (Gracia, 24 de septiembre de 2014). La correspondencia entre el célebre escritor y el malaventurado director de cine puede rastrearse, por ejemplo, en los círculos que ambos frecuentaban, formados por intelectuales como Francisco Rico, «mucho más famoso hoy que entonces pero ya entonces notorio» (Marías, 2014:108). La casa de Los Muriel guarda un insoslayable parecido con aquel piso de la calle Pisuerga por el que se dejaba caer el joven Marías como prometedor invitado.

En conclusión, la obra estudiada de Marías presenta una modulada consonancia con el género de la autoficción, que absorbe por entero en *Todas las almas* y con discreta moderación en *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí*, *Tu rostro mañana* y *Así empieza lo malo*. En *El hombre sentimental*, en cambio, lo autobiográfico es, en gran parte, erradicado, ya que el personaje central de la novela apenas comparte rasgos identitarios con Marías.

Esto no quiere decir que la novelística de Marías sea autoficción en diferentes grados, puesto que sólo *Todas las almas,* entre las estudiadas, puede asociarse a este género. Como expone Vargas Llosa en su popular pasaje sobre el catoblepas, «la raíz de todas las historias es la experiencia de quien las inventa [lo que no quiere decir que] una novela sea siempre una biografía disimulada de su autor» (Vargas Llosa, 1997:19). Esta raíz empírica es aérea en la mayor parte de la obra de Marías. Su autor no sólo no la oculta sino que se esfuerza por hacerla visible, acentuando el juego entre invención y realidad, verdad y mentira que atraviesa sus novelas. Los elementos autobiográficos sirven al mismo propósito, en sus narraciones, que las fotografías y cuadros que el escritor incluye en ellas: el de otorgarle cierto «certificado de veracidad» a lo que es, por otra parte, indiscutible ficción (Mainer, 2000:192).

De igual forma, no parece de recibo el juicio esgrimido por Pozuelo Yvancos sobre que ninguno de los libros de Marías es asimilable a la autoficción sólo porque contenga «figuraciones de un yo narrativo personal […] mucho menos cuando los propios autores [también se refería a Vila Matas] se han encargado de desmontar esa posibilidad» (Pozuelo, 2010:16). Como ya se ha visto, el recelo de Marías hacia la autoficción provenía, en gran parte, de su repudio a ciertas obras que han venido a incluirse en este género pese a ser meros retratos literarios de sus autores, quizá no demasiado consolidados aún para dar cuenta de su propia vida y presentar el resultado como una autobiografía. Por tanto, la añorada labor, por Marías, de los escritores que inventaban «historias apasionantes con un estilo ambicioso» no es en absoluto contradictoria con la autoficción, pero sí con la pura autobiografía (Marías, 14 de octubre de 2018). Y, en todo caso, habría que incidir en que la negativa de un autor a ver su trabajo de una determinada manera, sea la ascendencia del escritor mayor o menor, no habría de ser tomada nunca como definitiva. Marías podría descartar que *Todas las almas* fuese una autoficción sin que esto constituyera un argumento concluyente.

Las novelas del escritor madrileño forman parte, por ende, de esa segunda vida de Marías, esa segunda mitad de su tiempo consumida bajo el paraguas de la ficción pero no impermeable del todo al influjo de la existencia transcurrida y real, como no era impermeable el espectral Capitán Greggs a los encantos de la mortal señora Muir. La obra de Marías es un segmento de la vida de su autor que no sucedió ni pudo haber sucedido y que, no obstante, sucedió; una vida que no está del todo presente pero que asiste a los acontecimientos, y sobre todo ronda: las novelas de Marías son fantasmas cuyo rostro puede reconocer a veces el lector, y escuchar entonces su voz perdida.

**4. Conclusiones**

En el presente trabajo, el narrador de Marías ha sido diseccionado en busca de sus constantes vitales y literarias. Dada la uniformidad presente entre los personajes estudiados del escritor madrileño, ha sido viable extraer ciertas conclusiones generales para todos ellos, con lo que se ha satisfecho tanto el objetivo principal del análisis como los consiguientes objetivos específicos, cuyo resultado figura en los apartados enumerados a continuación:

1. El narrador de Marías se relaciona con su yo pasado como con un personaje más, externo, de su obra. No juzga sus actos y es ya incapaz de interpretar sus pensamientos, con lo que le impone su nueva voz y lo resignifica. La ruptura de la identidad es uno de los temas literarios de mayor interés tratados en este análisis: el narrador aborda vivencias del pasado desde el presente, pero advirtiendo que quien las protagonizó no es quien las vivió, pero tampoco su usurpador o su sombra. La fractura en la personalidad se convierte, en *El hombre sentimental* o en *Todas las almas*, en una metáfora de la muerte: el yo anterior del narrador deja de existir en favor del nuevo yo que ocupa su lugar. En cambio, quien certifica verdaderamente esta muerte o desaparición no es el narrador, sino el resto de la sociedad, los testigos de su continuidad, ya que “el mundo depende de los relatores”.

Esta partición rompe con el molde clásico del narrador-personaje, entendido como un continuo a través del tiempo. En la novelística de Marías, podría decirse que el narrador-protagonista da lugar a dos niveles narrativos diferenciados: uno, que no forma parte del relato (el “yo de ahora”), asimilable al narrador omnisciente; y otro, integrado en la narración (el “yo de entonces”), vinculado al narrador en primera persona. En cambio, este último no es más que una reconstrucción tardía e inexacta del narrador, que reconoce su incapacidad para comprender y juzgar a quien fue tiempo atrás. Esta disociación narrativa, hasta el momento, no había sido estudiada en Javier Marías, entendiéndose que sus relatores eran los mismos a lo largo de toda la novela, algo que entra en contradicción con lo que el propio Marías expone al decir que «ni siquiera el relator es el único para todas las veces, aunque sea el mismo» (Marías, 1996:337-338). Es pertinente acentuar que dicha transformación no ocurre sólo en un plano argumental (es decir, el personaje sufre una serie de cambios que lo hacen “diferente” a quien fue), sino también en un plano estructural y narrativo (el narrador modula su voz y su perspectiva).

Queda pendiente un análisis del narrador como ente discontinuo en otras etapas de la novelística de Marías, ya que la primera novela aquí estudiada ya se hace eco de un fuerte choque entre el “yo de entonces” y el “yo de ahora”.

1. La mirada impersonal que el narrador lanza sobre su pasada existencia contrasta con la que arroja sobre cuanto le rodea. El narrador es, ante todo, testigo de sus circunstancias como otros lo son de su propia existencia: el narrador observa y estudia el exterior más que su interior, porque este ya es observado y estudiado, a su vez, por los demás. La curiosidad se transforma en el gran motor narrativo de los personajes de Marías: pese a carecer de grandes deseos y pretensiones, su mayor inspiración es la de saber, y esto es lo que los hace actuar. Esto genera una pulsión entre la acción (la visibilidad) y la inacción (la invisibilidad) que se decanta hacia la primera, pues el narrador está obligado a dejar huella de su presencia. Narrativamente, esta huella puede rastrearse en la homofonía de los personajes de las novelas de Marías, “traducidos” por el narrador y modificadas, por tanto, sus voces para hacerlas converger con la del protagonista.

Esto rompe con la idea canónica de héroe novelesco (comprendido como el “personaje que actúa”), pero también con la insalvable indolencia que la literatura especializada tiende a atribuirle a los protagonistas de Marías. De hecho, en el presente análisis, se pretende ubicar a los narradores del escritor madrileño en el centro mismo de esta tensión entre el héroe-actor y el antihéroe-apático.

Las acciones de los personajes de Marías son de orden sentimental e intelectual (piensan, miran, curiosean, indagan), lo que no implica que no sean estrictamente activos. La influencia del fantasma (reconocida y publicada por el propio Marías) en la novelística del escritor ha hecho que muchos estudiosos vean a sus personajes como espectros frustrados. En cambio, la invisibilidad en ningún momento se presenta como un horizonte asequible. Los narradores saben que “dejarán huella”.

A esto se debe el que, en lugar del fantasma, se haya utilizado la figura del traductor como sosias idóneo de los protagonistas de Marías. La citada homofonía de sus personajes como consecuencia de esa huella inevitable que dejan los narradores-personaje no había sido, hasta el momento, estudiada.

1. El narrador de Marías no es fiable, no tanto porque sea un mentiroso al uso como como porque puede equivocarse, la información que transmite es parcial y sesgada, tal y como se muestra en *Mañana en la batalla piensa en mí*, al advertirle Deán que él sabe sólo una parte de lo que ocurrió, pero ignora la otra. La ignorancia en los personajes de Marías nunca es deliberada: ellos quieren saber siempre más de lo que saben, afrontando, no obstante, la imposibilidad de saberlo siempre todo. Para lidiar con este problema, las conjeturas y las hipótesis se incluyen en las narraciones junto con las verdades supuestamente comprobadas, creando así el narrador un ambiguo juego de falsedades no descabelladas y de verdades acaso no incontestables.

La elaboración de esta narración total, en la que no sólo cabe lo ocurrido sino lo no ocurrido, vuelve a empujar al protagonista de Marías hacia los terrenos del narrador omnisciente, ya que, como este, su relato parece contener toda la información posible sobre la historia en el que se inscribe. Sin embargo, esta interpretación únicamente es posible gracias a que el narrador ha admitido que su punto de observación de la realidad es sesgado y su propia mirada, difusa.

Los personajes de Marías, a través de la modesta aceptación de sus limitaciones, trasladan al lector a un inabarcable universo de incertidumbres que guarda, curiosamente, un gran parecido con el universo global de una novela, relatada por un narrador omnisciente.

1. En las novelas de Marías, el narrador interpela a su yo futuro de la misma forma que aborda las vivencias de su yo pasado en el relato. El “yo de después”, el narrador futuro, es el narratario oculto de la obra seleccionada, ya que esto permite que el hilo de continuidad antes comentado no se rompa: el narrador es testigo, por fin, de su propia vida, y la glosa de la misma lo mantiene a salvo de la “perturbación”. Dicha circunstancia enlaza con uno de los temas primordiales de Marías: el pasado como amenaza constante que puede reaparecer en cualquier momento. Si, según la teoría de Marías, el olvido de una época traumática facilita su regreso, la conversión de esta época en materia prima de una narración hace que su retorno sea más difícil. Por esta misma razón, los personajes del escritor madrileño rememoran sus episodios más conflictivos y tormentosos.

El narratario es, a sí mismo, una figura conflictiva: ningún estudio teórico sobre Marías (con la excepción de un escueto pasaje en el monográfico de Gareth Wood) había mencionado al narratario como un elemento presente en la obra del escritor madrileño. En el presente análisis tampoco se ha aludido a marcas textuales que delaten, objetivamente, la huella del narratario. En su lugar, se ha reivindicado que este lector diegético figura como fantasmal destino de las palabras del narrador, a la manera de un diario en el que, en general, no suele el escritor interpelarse literalmente, sino de forma tácita y sutil.

Al ser el primer estudio con cierta profundidad sobre el narratario en la novelística de Javier Marías, el presente análisis podría ser tildado como una interpretación excesivamente creativa y voluntariosa de la obra del madrileño. En cambio, se espera que las razones que subyacen tras la posición que se ha defendido en las páginas anteriores hayan sido aclaradas y fundamentadas en la mayor medida posible.

1. Sobre los personajes de Marías flota una indisimulable sombra autobiográfica del escritor, con la excepción de El León de Nápoles. En *Todas las almas*, esta sombra transforma la novela en una autoficción, mientras que en las demás obras estudiadas, pese a no poder ser calificadas como autoficciones, sí hay rasgos propios de este género anfibio, que mezcla la realidad y la imaginación. Las novelas de Marías son, en gran medida, las vidas posibles de su autor, tratadas y depuradas por el cedazo de la ficción. En ocasiones, la separación entre la vida empírica de Marías y la teórica (la que llevan sus personajes) se produce en la infancia, como en *Corazón tan blanco* o *Mañana en la batalla piensa en mí*; en otros, con el mismo nacimiento (en *Tu rostro mañana*). En *Todas las almas*, la más autoficcional, la divergencia ocurre al regresar el caballero español a su país, a los treinta y cuatro años.

Esta postura confronta, por una parte, con la enarbolada por Marías y Pozuelo Yvancos, para quienes la novelística del primero no tenía ninguna relación con la autoficción; y, por otra parte, con la visión general de la novelística de Marías como autoficción en mayor o menor grado.

La separación entre la “vida teórica” de Marías y su “vida empírica” (la de sus narradores-protagonistas) no había sido señalada en ningún estudio con anterioridad, por lo que sería oportuno trasladar este enfoque hacia otras novelas del autor, incluidas las que aquí se han descartado por estar protagonizadas por una mujer, para analizar las posibles analogías entre el narrador y el autor, que quizá perduran incluso cuando el sexo del relator y su creador difieren.

Por último, debe indicarse que las conclusiones extraídas del corpus de estudio sólo son válidas para las obras examinadas, y no para la totalidad de la novelística de Marías. Además, cabe incidir en que estas conclusiones no son más que interpretaciones de juicio personal que, se espera, no obstante, hayan sido justificadas apropiadamente. Otras lecturas de las novelas seleccionadas serían posibles: aquí se ofrece una entre las muchas viables, que en no pocas ocasiones choca con las propuestas por los estudiosos del escritor madrileño, sin considerar que estas últimas sean necesariamente fallidas o incorrectas.

**5. Bibliografía**

**Biografía analizada**

1. Marías, J. (1986) *El hombre sentimental*. Madrid: De Bolsillo. P.13-21, p.28, pp.29-30, P. 43, pp.112-113, p.118, p.126, p.146, p.147, p.176, p.227, 228.
2. Marías, J. (1989) *Todas las almas*. Barcelona: Círculo de lectores. Pp.29-30, P.32, P.38, p. 24, p.42, P. 62, p.67, p.72, p.84, p.97, P.99, p. 102, p. 112, p.119, P.132, p.136, p.142, p.153, p.154, P.156, p.162, p.174, p.192, p.193, p.208, p.212, p.221, p.226, p.299, p.230, p.231, p.253
3. Marías, J. (1992) *Corazón tan blanco*. Barcelona: Anagrama. p.18, p.19, p.22, p.29, p.37, p.38, p.51, p. 62, p.64, P. 69, P. 81, p.121, P.140, p.141, p.142, p.175, p.183, pp.212-213, p.214, p.255, p.259, p.264, p.270
4. Marías, J. (1996) *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid: Alfaguara. P.20, p.26, p.42, p.57, p. 70, p.71, p.90, p.92, p.124, p.163, p.192, P.151, p.204, P. 214, pp.222-223, p.224, pp.240-241, p.242, p.286, p.294, pp.337-338, p.352, p. 367, p.408
5. Marías, J. (2004) *Tu rostro mañana: Baile y sueño*. Madrid: Alfaguara. P.68, P.109, P.117, p.122, p.139, p.165, P.172, p.174, p.193, p.218, p.222, p.238, pp. 252-253, p.293, pp.302-303, p.316, p. 333, p.355, p.402, p.410
6. Marías, J. (2010) *Tu rostro mañana: Fiebre y lanza.* Barcelona: De Bolsillo. P.36, p.48, p.49, p.51, p.81, p.83, P.96, p.112, p.127, p.135, p.139, p.158, pp.167-168, p.169, p.174, P.187, p.224, p.233, p.257, p.288, p.344, p.348, p.369, p.398
7. Marías, J. (2012) *Tu rostro mañana: Veneno y sombra y adiós.* Barcelona: De Bolsillo. P.33, P.41, P.132, p.136, p.145, p.162, p.163, p.180, p.181, p.194, Pp. 221-222, p.238, p.272, p.307, pp.311-312, p.423, p.424, p.432, p.469, p.539, p.561, p.562, p.575, P.576
8. Marías, J. (2014) *Así empieza lo malo*. Madrid: Alfaguara. Pp.20-21, p.74, p.88, p.108, pp.141-142, p.152, p.166, p.167, pp.191-192, p.387, p.519, p.534, pp.576-577

**Bibliografía de estudio**

1. Alameda, S. (2004) Javier Marías, el oficio de escritor. *El País*, 12 de diciembre. Disponible en <https://elpais.com/diario/2004/12/12/eps/1102836407_850215.html> [Consultado 07-04-2023]
2. Alberca, M. (2003) Las vueltas autobiográficas de Javier Marías. En Andrés-Suárez, I. y Casas, A., *Javier Marías*. Madrid: Universidad de Neuchâtel. P.59
3. Alberca, M. (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva. P. 29. P.137, P. 171
4. Anónimo (1993) Entrevista a Javier Marías. *Star Magazine*. Disponible en <http://www.javiermarias.es/PAGINASDEENTREVISTAS/cuestionario.html> [Consultado 21-03-2023].
5. Aresté, J. (2006) *Escritores de cine*. Madrid: Espasa. P.273
6. Armada, A. (2018) “Javier Marías: «Estamos hechos de lo realmente vivido y de lo experimentado a través de las ficciones»”, *ABC*, 4 de marzo. Disponible en: <https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-javier-marias-estamos-hechos-realmente-vivido-y-experimentado-traves-ficciones-201803040118_noticia.html> [Consultado 01-03-2023]
7. Azúa, F. (1998). *Lecturas compulsivas. Una invitación*. Barcelona: Anagrama. P.14, p.207
8. Azúa, F. (2013) *Autobiografía de papel*, Barcelona, Mondadori. P.95, p.96
9. Basallo, A. (2014) “Julián Marías, el intelectual en la sombra”. *El Mundo*, 16 de junio. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/2014/06/16/539e0fe922601d4a1e8b4578.html>. [Consultado 04-03-2023]
10. Bazin, A. (1990) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp. P.116
11. Behiels, L.(2001) “Hay que saber prolongar la incertidumbre”: Horizontes de expectativas en *Travesía del horizonte* de Javier Marías. En Steenmeijer, M. *El pensamiento literario de Javier Marías.* Groningen: Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda. P. 87
12. Benet, J. (1967) *Volverás a Región*. Madrid: Destino. P.15
13. Benet, J. (1973) *La inspiración y el estilo*. Madrid: Biblioteca Breve. p. 38, p. 101, pp. 105-106, p. 128 P. 161
14. Benet, J. (1980) *La novela en la España de hoy*. Chicago: Los Cuadernos de Literatura. P.28
15. Benet, J. (1983) *Artículos. Volumen 1 (1962-1977)* Madrid: Ediciones Libertarias. P. 96
16. Benet, J. (1996) La cultura de la transición. En Benet, J. *Páginas Impares*. Madrid: Alfaguara. P. 201.
17. Benet, J.(1997) *Cartografía personal.* Valladolid: ed. M. Jalón, p.121, p.249, p.250
18. Booth, W. (1983) *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press. p. 159, p.346.
19. Braudeau, M. (2008) *A propósito de un tal Javier Marías*, Madrid: De Bolsillo. P.22, P. 24
20. Browne, T. (2012) *La religión del médico y el enterramiento en las urnas*. Madrid: De Bolsillo. P.130
21. Burgos, J.M. (2021) Dolores Franco de Marías. Una vida desde la razón vital femenina. *Quién, nº13*. p.170, p.171
22. Butler, J. (2011) *The Red Dean of Canterbury: the public and private faces of Hewlett Johnson*. Scala Publishers Ltd: Londres. Pp. 70-71
23. Cardús, S. (2000) Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain. En Resina, J. *Disremembering the Dictatorship*. Ámsterdam: Rodopi. Pp.18-19.
24. Carpintero, H. (2008) *Julián Marías, una vida en la verdad*. Madrid: Biblioteca Nueva. P.20
25. Castex, P-G. (1965) *Albert Camus et L'étranger*, París: Corti, p. 23
26. Clotas, S.y Gimferrer, P. (1971). *30 años de literatura en España*. Barcelona: Kairós. Pp.52-53
27. Corbal, M. (2022) Carme López, viuda de Javier Marías: una editorial juntos, décadas de amor a distancia y un matrimonio por la herencia. De *El Mundo*. Disponible en <https://www.elmundo.es/loc/famosos/2022/09/12/631f112bfc6c83554c8b45c1.html> [Consultado 09-03-2023]
28. Corroto, P. (2022) “"No hay nada comparable": cuando en Alemania se volvieron locos por Javier Marías”. *El Confidencial*, 12 de septiembre. Disponible en <https://www.elconfidencial.com/cultura/2022-09-12/no-hay-nada-comparable-alemania-javier-marias_3488794/> [Consultado 07-03-2023]
29. Cortanze, G. (1995) “Javier Marías: L’ Espagne est en fausse paix avec elle-mȇme”. *Magazine Littéraire 330*. P.27
30. Cruz, J. (2022) “El chico que salió de “los dominios del lobo” y halló después éxitos extraordinarios”. *El Periódico de España*, 11 de septiembre. Disponible en: <https://www.epe.es/es/cultura/20220911/muere-javier-marias-obituario-juan-cruz-75299745> [Consultado 17-03-2023]
31. Cuñado, I. (2004) *El espectro de la herencia: La narrativa de Javier Marías*. Nueva York: Rodopi. P. 14, p.17, p.49
32. Cuñado, I. (2009) Tu rostro mañana y la ética de la memoria. En Grohmann, A. y Steenmeijer, M. *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada:* Tu rostro mañana *de Javier Marías.* Ámsterdam: Rodopi. P.245.
33. de Miguel, R. y Blanca, I. (2001) *Biografía de Javier Marías*. Disponible en: <http://www.javiermarias.es/biografia/nuevabiografia.html> [Consultado 25-03-2023]
34. De Vega, M. (2022) “Javier Marías, indómito y refinado”. *Nuevatribuna.es*, 26 de septiembre. Disponible en [https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/javier-marias-indomito-refinado-cultura obituario/20220925220029203151.html](https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/javier-marias-indomito-refinado-cultura%20obituario/20220925220029203151.html) [Consultado 07-03-2023]
35. Eagleton, T. (1998) *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. P.68
36. Echevarría, I. (2003) “Fragmento y enigma de Marías”. *El País*, 24 de mayo. Disponible en <https://elpais.com/diario/2003/05/24/babelia/1053733817_850215.html> [Consultado 11-03-2023]
37. García de León, E. (2001) Javier Marías: mirón, testigo, descriptor y relator de historias. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. P.221
38. García Hortelano, J. (2001). *Invenciones urbanas*, Valladolid: ed. M. Jalón, p.103
39. García Pérez, F. (1998). *Una meditación sobre Juan Benet*. Madrid: Alfaguara, p.111, p.250, pp.254-255.
40. Genette, G. (1966) Las fronteras del relato, *Communications, Nº8.* p.135
41. Genette, G. (1972) “El discurso del relato”. En: Genette, G. Dir. *Figures III*. París: Editions du Seuil. p. 16, p. 20, p. 25
42. Genette, G. (1998) *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra. p.54
43. Genette, G. (2004) *Metalepsis: De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. P.13
44. Goitia, F. (2017) Javier Marías, Mario Vargas Llosa y Arturo Pérez Reverte: Una reunión inolvidable. *XL Semanal*, 21 de mayo. Disponible en <https://www.elcorreo.com/xlsemanal/personajes/javier-marias-muere-perez-reverte-vargas-llosa-encuentro-entrevista.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F> [Consultado 21-03-2023]
45. Goytisolo, J, (1976) *El furgón de cola*. Madrid: Seix Barral. P. 87
46. Gracia, J. (2014) La verdad imprudente. *El País*, 24 de septiembre. Recuperado de: <https://elpais.com/cultura/2014/09/17/babelia/1410947959_650791.html> [Consultado 04-05-2023]
47. Grohmann, A. (2005) La errabundia de *Negra espalda del tiempo*. En Andrés-Suárez, I. y Casas, A. *Javier Marías*, Madrid: Universidad de Neuchâtel. p.139
48. Hitchcock, A. [productor] Hitchcock, A. [director] (1954) *La ventana indiscreta*. Estados Unidos: Patron Inc.
49. Hitchcock, A. [productor] Hitchcock, A. [director] (1958) *Vértigo*. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions
50. Hitchcock, A. [productor] Hitchcock, A. [director] (1959*) Con la muerte en los talones*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer
51. Iborra, J.R. (2001). *Confesionario*, Barcelona: BSA, p.154.
52. Iglesia, A. (2022) Javier Marías, una historia editorial que discurre por Madrid, Barcelona y Frankfurt. *El Español,* 15 de septiembre. Disponible en <https://cronicaglobal.elespanol.com/letraglobal/letras/javier-marias-historia-editorial-discurre-por-madrid-barcelona-frankfurt_717608_102.html> [Consultado 09-03-2023]
53. Koch, T. y Manrique, W. (2012) Marías: “Si hubiera estado el PSOE en el poder habría hecho lo mismo”. De *El País*, 25 de octubre. Disponible en <https://elpais.com/cultura/2012/10/25/actualidad/1351181105_158801.html> [Consultado 09-03-2023]
54. Kracauer, S. (1996) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós. P. 29
55. Kundera, M. (2005) *El telón.* Barcelona: Tusquets. P. 23
56. Lejeune, P. (1975) *El pacto biográfico y otros estudios*. Madrid:Megazul-Endymion. P.95
57. Lodge, D. (2002) *La conciencia y la novela*. Barcelona: Ediciones Península. P.128
58. Logie, I. (2001) La traducción, emblema de la obra de Javier Marías. En Steenmeijer, M. *El pensamiento literario de Javier Marías*. Groningen: Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda. P. 72. P. 75.
59. López, C. (2017) Reescribir el *Vértigo (de entre los vivos)*: La impronta cinematográfica de Hitchcock en *Así empieza lo malo*, de Javier Marías. *Signa: Revista de la Sociedad Española de Semiótica, Nº26.* p. 273, p.283, p.285
60. López, C. (2021) La narrativa de Javier Marías en diálogo con el cine. Confluencias estéticas y horizontes posibles. *Signa: Revista de la Sociedad Española de Semiótica. Nº30*. P.576
61. Mainer, J. (2000) *La escritura desatada: El mundo de las novelas*. Madrid: Temas de hoy. P.192, P.274
62. Manrique, W. (2008) El Yo asalta la literatura. *El País*, 13 de septiembre. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752\_850215.html. [Consultado 29-04-2023]
63. Margenot, J. (1997) *Juan Benet. A Critical Reappraisal of His Fiction,* West Cornwall: Locust Hill Press. P. 6
64. Marías, J. (1970) *Visto y no visto: Crónicas de cine II*. Madrid: Guadarrama. P. 180, p. 384, p. 452, p. 492
65. Marías, J. (1988) *Mi vida presente, Memorias I*. Madrid: Alianza Editorial. P.192, Pp. 193-194, pp. 197-198, p.223, pp.243-244, p. 263, p. 266, p. 275, p.276, p. 285, p.321, p.337, p.338, p.386, p.389.
66. Marías, J. (1990) Hitchcock o la nostalgia. *ABC, Blanco y Negro*, 17 de junio. Disponible en https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19900617-10.html [Consultado 24-03-2023]
67. Marías, J. (1996) Fábula. *Blanco y negro, ABC*, 14 de abril. Disponible en <https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19960414-6.html> [Consultado 24-03-2023]
68. Marías, J. (1998) “Prólogo”. En Franco, D. *España como preocupación*, Madrid: Alianza Editorial.
69. Marías, J. (1998) *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara. P.51, p.73, P.81, p.82, P. 89
70. Marías, J. (2008a) *Mi vida presente: Memorias II.* Madrid: Páginas de Espuma.P. 303, pp.312-313, P. 350, P.373.
71. Marías, J. (2008b) *Mi vida presente: Memorias III*. Madrid: Páginas de Espuma. P. 565
72. Marías, J. (2009) Un madridista enloquecido. *El País*, 24 de mayo. Recuperado de: <https://elpais.com/diario/2009/05/24/eps/1243146416_850215.html> . [Consultado 30-04-2023].
73. Marías, J. (2009a) *Faulkner y Nabokov: dos maestros*. Barcelona: De Bolsillo. P.169
74. Marías, J. (2009b) *Donde todo ha sucedido*. Barcelona: De Bolsillo. P. 265, p.271
75. Marías, J. (2011) *Los enamoramientos*. Madrid: Alfaguara. P. 136-137
76. Marías, J. (2013) *Vida del fantasma.* Barcelona: De Bolsillo. P.16, p.434, p.441
77. Marías, J. (2014a) *Literatura y fantasma*. Barcelona: Penguin Random House. P.41, P.54, p.55, p.57, p. 58, p.59, p.76, p.93, p.94, p.112-113, p. 156, p.161-165, p.214, p.215, p.230, p.231, p.244, p. 314, p.320, pp. 322-323, p. 331, p.334, p. 335, p.336, p.363, p. 365, p.368
78. Marías, J. (2014b) *Aquella mitad de mi tiempo*. Barcelona: Penguin Random House. P. 29, Pp. 30-31, pp.37-38, p.40, p.43, p.51, p.66, p.67, p.69, p.74, p. 76, p. 77, p. 78, p.124, p. 133, P.145, P.148. P.149, p.151, p.191, p.195, p. 216, p. 236, p.237, p.255, p.266, p. 277, p.280, p.287, p.289, p. 301, p.319, p. 344, p. 346, p. 365, p.367, p.373, p.379, p.380, p.381, pp. 383-384, pp.387-388, p.389
79. Marías, J. (2014c) “Shakespeare, el mayor inspirador”. De *El País,* 15 de abril. Disponible en https://elpais.com/cultura/2014/04/15/actualidad/1397581546\_684565.html [Consultado 12-03-2023]
80. Marías, J. (2016) Ataques de frivolidad. *El País*, 17 de julio. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2016/07/17/eps/1468706729\_146870.html. [Consultado 01-05-2023]
81. Marías, J. (2017) *Berta Isla*. Madrid: Alfaguara. P. 283, p. 489, p.500
82. Marías, J. (2017) Sospechosas unanimidades, *El País*, 16 de julio de 2017. Disponible en <https://elpais.com/elpais/2017/07/16/eps/1500156305_150015.html>. [Consultado 26-03-2023]
83. Marías, J. (2018) Literatura de penalidades o de naderías*. El País*, 14 de octubre. Recuperado de <https://elpais.com/elpais/2018/10/08/eps/1538991429_963868.html>. [Consultado 29-04-2023]
84. Marías, J. (2020) Una despedida. De *El País*, 15 de noviembre. Disponible en <https://elpais.com/elpais/2020/11/11/eps/1605104572_296446.html> [Consultado 09-03-2023]
85. Marías, J. (2021) *Tomás Nevinson*. Madrid: Alfaguara: Pp. 73-74. P. 467, P. 474
86. Marías, M. (2006a) Pero…¿quién mató a Harry? De Balmori, G. *El universo de Hitchcock*. Madrid: Notorious Ediciones. P. 264
87. Marías, M. (2006b) Atormentada. De Balmori, G. *El universo de Hitchcock*. Madrid: Notorious Ediciones. P. 30
88. Moix, L. (2006) *Mundo Mendoza*. Barcelona: Seix Barral. P.249
89. Molina Foix, V. y Cremades, L. (2014) *El invitado amargo.* Barcelona: Anagrama. p. 287
90. Monterroso, A. (1998) *Obras completas (y otros cuentos)*. Barcelona: Anagrama, p.p. 55-56
91. Muñoz, A. (1995) *Ardor guerrero*. Barcelona: Planeta. Pp.119-220.
92. Muñoz, A. (2022) El espejo del cine. *El País*, 3 de diciembre. Disponible en https://elpais.com/opinion/2022-12-03/en-el-espejo-del-cine.html [Consultado 19-03-2023]
93. Ortega y Gasset, J. (1947) Miseria y esplendor de la traducción. De *Obras completas, vol.12*, Madrid: Revista de Occidente. P. 432, p.452
94. Panadès, L. (2022) “Hamletiano, hamletiana”. De *Cervantes*, 15 de noviembre. Disponible en <https://blogscvc.cervantes.es/martes-neologico/hamletiano-hamletiana/> [Consultado 12-03-2023]
95. Pardo, P. (2005) El Quijote en la novela inglesa: de Laurence Sterne a James Joyce. En Pardo, P. *La ficción novelesca en los siglos de oro y la literatura europea*. Madrid: Ministerio de Educación. P. 57 p. 58, p. 62, p.64
96. Parra, I. (2017) Transtextualidad en la narrativa de Javier Marías. *Cuadernos de filosofía latinoamericana, vol.38, nº117.* P. 215
97. Pegenaute, L. (1992) Las primeras traducciones de Sterne al español y los problemas con la censura. *Livius, nº1*, p.134
98. Perdomo, A. (2002) Un constructo: El narratario. *Segunda etapa, vol.6, nº8.* P11.
99. Pérez Bowie, J. (2004) La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes. *Signa: Revista de la Sociedad Española de Semiótica. Nº13*. P.277
100. Pérez, S. (2004) El narrador homodiegético en el cine. Desayuno con diamantes (Breakfast at Tiffany's, Truman Capote, 1958; Blake Edwards, 1961). *Arte y Nuevas Tecnologías*. P.89
101. Pitarello, E. (1987) Gente en el tren. En Marías, J. *El hombre sentimental*. Barcelona: Círculo de Lectores. P. 3.
102. Possi, V. (2014) Javier Marías por Javier Marías: Autoficción y metanarrativa en *Negra espalda del tiempo* y *Los enamoramientos*. *Castilla. Estudios de literatura, nº5.* P.150
103. Pozuelo, J. (2010) *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas.* Valladolid: Cátedra Miguel Delibes. P.16
104. Pozuelo, J. (2012) Las ideas literarias en España (1214-2010), en Mainer, J. *Historia de la literatura española, vol. 8*. Barcelona: Crítica, 2012. P.654
105. Proust, M. (1984) *La fugitiva.* Madrid: Alianza Editorial. P.249, P.250
106. Quintana, F. (1990) Intertextualidad genética y lectura palimpséstica. *Castilla, Estudios de Literatura. nº15.* P. 170
107. Redacción (1978) “Javier Marías: mi libro quiere refutar la historia”. *El País*, 27 de diciembre. Disponible en https://elpais.com/diario/1978/12/27/cultura/283561205\_850215.html [Consultado 30-03-2023]
108. Redacción (2002) Javier Marías indaga en la "insondable esencia" de las personas en su última novela, *Tu rostro mañana. Andalucía 24 horas,* 6 de noviembre. Disponible en <http://www.javiermarias.es/TUROSTROMANANA/noticias.html> [Consultado 07-04-2023]
109. Redacción (2009) 'Tu rostro mañana' en un solo volumen. De *El País,* 18 de noviembre. Disponible en <https://elpais.com/cultura/2009/11/18/actualidad/1258498813_850215.html> [Consultado 09-03-2023].
110. Redacción (2016) Julián Marías, el filósofo enamorado del cine. *La Vanguardia*, 14 de febrero. Disponible en <https://www.lavanguardia.com/vida/20160214/302151034294/julian-marias-el-filosofo-enamorado-del-cine.html>. [Consultado 21-03-2023]
111. Redacción (2017) Javier Marías: “Con 17 años cantaba a Dylan con guitarra en las terrazas de París”. *El País*, 9 de diciembre. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/12/06/eps/1512575567\_906760.html. [Consultado 30-04-2023]
112. Sanabria, C. (2019) Distanciamiento, especularidad y amenaza: la experiencia visual en la narrativa de Javier Marías. *Anales de la literatura española contemporánea, Vol. 44, No. 1.* P.131
113. Sánchez-Verdejo, F.J. (2000) El narrador poco fiable de Poe: el lector como testigo privilegiado y la credibilidad del narrador. *Verbeia VI, Nº 5*, p.146. p.346.
114. Sanz, S. (1988) “Manifiesto Generación del 68”, *El Urogallo, nº 26*, p.29
115. Sanz, S. (2010) (2010). *La novela española durante el franquismo*. Madrid: Gredos. P.349
116. Savater, F. (1982) La soledad solidaria del poeta. *Quimera, 15*. P. 5
117. Savater, F. (1986) *Contra las patrias*. Madrid: Tusquets.
118. Sevillano, E.G. (2022) “‘Corazón tan blanco’, el clásico alemán de Javier Marías”. *El País*, 13 de septiembre. Disponible en <https://elpais.com/cultura/2022-09-13/corazon-tan-blanco-el-clasico-aleman-de-javier-marias.html?event_log=oklogin> [Consultado 07-03-2023].
119. Shakespeare, W. (1974) *Sonetos de amor*. Barcelona: Anagrama. P.84, p.96
120. Shakespeare, W. (1982) *Macbeth/El rey Lear*. Barcelona: Ediciones Orbis. P.343
121. Shakespeare, W. (1992) *Hamlet*. Madrid: Cátedra. P. 83, P.148, p.498
122. Shakespeare, W. (1995) *Julio César.* Barcelona: Fontana. P.28
123. Shakespeare, W. (2000*) The history of Troilus and Cressida*. Londres: Penguin Book. p.62
124. Shakespeare, W. (2007) *As you like it.* Londres: Folger Shakespeare. P.83, p.175
125. Shakespeare, W. (2009) *Henry IV, Part I*. Londres: Penguin Random House. P.169
126. Shakespeare, W. (2010) *Twelfth night*. Londres: Folger Shakespeare. P. 119
127. Shakespeare, W. (2011) *Henry VIII.* Londres:Folger Library P. 135
128. Shakespeare, W. (2012) *Otelo, el moro de Venecia.* Madrid: Valdemar.p.28
129. Shakespeare, W. (2015) *Coriolanus*. Londres: Penguin Random House. P. 69
130. Shakespeare, W. (2016) *Ricardo III.* Barcelona: Planeta. P.188
131. Solano, M. (2017) Javier Marías, el monarca del tiempo. *Zenda*, 17 de mayo. Disponible en https://www.zendalibros.com/javier-marias-monarca-del-tiempo/ [Consultado 25-03-2023]
132. Steenmeijer, M. (2001)*El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam-Nueva York, Rodolpi, 2001. PP.32-34.
133. Sterne, L. (2017) *Tristram Shandy*. Barcelona: Alfaguara. P. 1, P. 6, p. 15, P. 29, P. 32, pp.50-51, pp.61-62, p.151, p.187, pp.250-251, p.485
134. Stevenson, R. (1898) *Underwoods*. Londres: Chatto & Windus.
135. Tacca, O. (2000) *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos. p.17 p. 22 , p.23, p.27, p.28, p. 66, p. 67, p. 69.
136. Toda, F. (1989) Influencia de Laurence Sterne en la literatura hispanoamericana contemporánea. *Philologia hispalensis*, Nº4, vol.2. p. 811
137. Truffaut, F. (1974) *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial. P. 103, p.104, p.106. p.256
138. Umbral, F. (1995) *Diccionario de literatura: España 1945-1995: De la posguerra a la posmodernidad.* Barcelona: Planeta. P. 156
139. Vargas Llosa, M. (1997) *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Círculo de lectores. P.19
140. Vásquez, J. (2011) Los rostros y el tiempo: Entrevista con Javier Marías. *Letras libres, enero 2011*. P.75
141. Vila, J. (2015) *El estilo sin sosiego. La génesis de la poética integradora de Javier Marías: 1970-1986*. Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra. P.23, P. 31, p.32, p. 34, p. 35, p. 39, p. 42, p.53, p. 174, p. 328, p. 375
142. Viñó, M. (2005) *Javier Marías, una estafa editorial.* P. 19
143. Wellesley College (2023) The study of Russian literature and language at Wellesley College was introduced by Vladimir Vladimirovich Nabokov (1899 1977) in the early 1940s. Disponible en: https://www.wellesley.edu/russian/history [Consultado 07-03-2023]
144. Wood, G. (2012) *Javier Marías´s debt to translation.* Oxford: Oxford University Press. P. 23, p.67, P.78, p.101, p.258, p.293
145. Zéraffa, M. (1971) *Roman et société*, París: Presses Universitaires de France, p. 197
146. Zoe, I. (2005) La voz narrativa como argumento constante. En Andrés-Suárez, I. y C. Ana, *Javier Marías*. Madrid: Universidad de Neuchâtel. P. 79.