

Alexis Grohmann\*

## ↳ Literatura y trastorno o la alegoría de la narración en Javier Marías

**Resumen:** La mayoría de las novelas de Javier Marías consisten esencialmente en relatos de trastornos padecidos por sendos narradores y de los efectos de la perturbación sobre las vidas y mentes de éstos. Este fenómeno extendido invita a una lectura alegórica, la alegoría de una anomalía que padece el propio escritor (en el proceso de creación), porque tanto en el caso de los narradores como en el del autor el trastorno contribuye en muy gran medida a la creación de la historia narrada, hasta tal punto que se podría sostener que en la narrativa de Marías la creación literaria equivale a un trastorno.

**Palabras clave:** Javier Marías; Novela; Alegoría; España; Siglos XX-XXI.

**Abstract:** The majority of Javier Marías's novels are, in effect, stories of a mental disorder experienced by each of the narrators and of the effects of this disturbance on their lives and minds. This prominent phenomenon invites an allegorical reading, namely that of an anomaly the writer himself is experiencing (during the creative process), because both in the case of the narrators and in that of the author the disorder contributes to a very considerable extent to the creation of the story narrated, to such a degree that one could argue that in Marías's prose narratives literary creation corresponds to mental disturbance.

**Keywords:** Javier Marías; Novel; Allegory; Spain; 19th-20th Century.

En el presente artículo quisiera explorar algo más una idea que empezó a tomar forma en mi estudio de las novelas del escritor español Javier Marías de hace unos años (Grohmann 2002). La índole del argumento de aquel libro no me permitió examinar y desarrollarla detenidamente. La idea es la siguiente: se puede argüir que la mayoría de las novelas de Marías consisten esencialmente en relatos de trastornos padecidos por sendos narradores y de los efectos de aquéllos sobre las vidas y mentes de éstos, y este fenómeno extendido del trastorno invita a una lectura alegórica. Dicho de otro modo: muchos de los narradores que protagonizan las novelas narran un periodo perturbado de su vida —un paréntesis, una suspensión de la normalidad— y lo que acontece a raíz de este estado mental y psíquico alterado que, por lo demás, conduce a sus narraciones. Me parece por tanto consecuente leer esta perturbación de los narradores como una alegoría de una anomalía que padece el escritor, porque, como veremos, tanto en el caso de los

---

\* Alexis Grohmann es Senior Lecturer en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Edimburgo. En sus publicaciones se ha ocupado sobre todo de prosa narrativa española posterior a 1970, en especial de la de Javier Marías, y del género de la columna de opinión.

narradores como en el del autor el trastorno contribuye en muy gran medida a la creación de la historia narrada, hasta tal punto que se podría sostener que en la narrativa de Marías la creación literaria equivale a un trastorno.

Esta idea se me antoja como digna de mayor elaboración, no sólo porque se trata de un aspecto clave que puede contribuir a elucidar las novelas y la escritura de Javier Marías, además de su estilo, sino también porque como manifestación generalizada adquiere una importancia que trasciende los mundos ficticios e invita a una interpretación del acto de narrar, de crear, una manera particular de concebir la narración, de concebirla tanto los lectores (en el sentido de comprenderla), como el propio autor (tanto en el sentido de entenderla –para lo cual la novela es leída como *ars poetica*– como en el de darle forma). En la primera parte del presente artículo, en un recorrido por siete novelas, voy a resaltar los aspectos de estas obras que las convierten en narraciones de trastornos (y por tanto voy a dejarlas “hablar” a ellas en la medida de lo posible), y en la segunda pasaré a considerar este fenómeno alegóricamente.

Es bien sabido que la obra que más evidente y explícitamente ejemplifica este fenómeno es *Todas las almas*, narración que en palabras del propio narrador es “la historia de una perturbación” (Marías 1989: 69). Pero antes de ocuparnos de esta y posteriores novelas, habría que hacer especial hincapié en dos novelas publicadas con anterioridad, en las que ya empieza a configurarse esta concepción particular. La primera de ellas es la segunda novela publicada por Javier Marías, *Travesía del horizonte* (que se publicó en 1973 aunque con fecha de 1972). Tanto a ésta como a su primera novela, *Los dominios del lobo* (1971), la crítica (académica) las suele desatender; tengo la impresión que son infravaloradas por tratarse de divertimentos, juegos de escritor tempranos, ejercicios preparatorios o entrenamientos (son *progimnasmata*, por emplear una figura retórica proveniente del griego muy exacta pero poco empleada), y obras confesadamente imitativas, paródicas, extraterritoriales y extranjerizantes. Esta marginalización me parece injusta: aunque quizá no sean obras equiparables a las del escritor más maduro, su valor reside precisamente en esos atributos no desdeñables que acabo de mencionar, y creo que merecen más consideración por tanto, además de porque prefiguran facetas de la producción posterior, como veremos (y por todas esas razones me he ocupado de ellas en más de una ocasión [Grohmann 2002: 7-88; 2003]). Por todo ello y porque la cuestión de trastorno se destaca de manera especialmente nítida en *Travesía del horizonte*, voy a prestar especial atención a esa segunda novela en particular.

## I. Trastorno

### 1. *Travesía del horizonte*: el corazón de las tinieblas

En *Travesía del horizonte* la imitación es especialmente pronunciada en su reelaboración paródica de literatura británica (eduardiana y victoriana tardía) –obras de Henry James, Arthur Conan Doyle y Joseph Conrad componen el hipotexto principal, como el propio Marías ha confesado y yo he intentado demostrar (Marías 1993: 52; Grohmann 2002: 36-54)–. En parte, *Travesía* es la historia de una lectura: el marco narrativo consiste en la lectura en voz alta de un manuscrito (titulado, precisamente, *La travesía del horizonte*, anticipando así ya el efecto general de *mise en abîme* producido por la novela en

su conjunto) y los acontecimientos que giran alrededor de esta lectura, a más de la historia relatada en el propio manuscrito. Por todo lo cual no es sorprendente que esta segunda novela de Marías ya sea bastante autorreflexiva, que encierre una reflexión acerca de su propia condición de ficción y acerca del proceso de la creación (escritura) y la recepción (lectura) de la ficción en general.

La novela está dividida en ocho “Libros” o capítulos. La narración-marco, el relato primario o extradiegético si se quiere, nos introduce a tres personajes que se reúnen en casa de uno de ellos, el señor Holden Branshaw (o Hordern Bragshaw; el narrador no está del todo seguro, y esa incertidumbre respecto de nombres se repite en novelas posteriores de Marías y recuerda la misma búsqueda indeterminación en Benet –Rumbal, Rombal, Rubal, Robal y Rumbás son los nombres que se emplean para referirse a un mismo personaje en *Una meditación*– y nos remonta, por supuesto, a Cervantes –Quijote, Quijada, Quijana, Quesada, Quijano, Quijótiz–). Branshaw –este nombre reaparece tanto en *Negra espalda del tiempo* como en *Tu rostro mañana*, probablemente en un guiño intertextual por parte del autor– les lee un manuscrito de una novela no publicada escrita por un recién fallecido amigo suyo, Edward Ellis. Trasciende que Ellis empleó su vida y fortuna pretendiendo “averiguar los motivos que habían impulsado a Victor Arledge [un famoso escritor de la época de Ellis], en su primera madurez, a abandonar la literatura y refugiarse en la mansión de un lejano pariente escocés, donde había fallecido tres años más tarde” (Marías 1988: 17). Según la información que nos suministra el narrador extradiegético a base de lo que les cuenta Branshaw, Ellis, a pesar de reunir suficiente material para construir su relato ambiguo protagonizado por Arledge, jamás consiguió determinar las causas que desembocaron en la renuncia a la literatura de éste y en su muerte a la edad de treinta y ocho años. La señorita Bunnage, el otro de los tres personajes del relato primario, quien había realizado una tesis sobre Victor Arledge y está por tanto muy excitada por la perspectiva de la lectura de la obra de Ellis, cuya existencia ignoraba, alude a ciertos secretos que rodean la vida de Arledge, que nunca llega a revelar porque desaparece de manera misteriosa, a pesar de que, una vez concluida la primera sesión de lectura, le promete al narrador despejar las incógnitas:

–Piensa que la historia es disparatada, ¿verdad? Bueno, en cierto modo lo es. Pero he de advertirle que de momento no puedo decirle mucho acerca de este asunto; y lo siento de veras, porque creo que usted y yo ya somos compañeros de armas o de viaje, y por tanto me parece justo que sepa la verdad. Pero no hoy; mañana tal vez, cuando el señor Branshaw haya dado por finalizada su lectura. Verá, si ahora contestara a su pregunta tendría la impresión de estarme comportando como uno de esos escritores que dejan leer sus novelas antes de que estén terminadas, y eso no me gustaría: demostraría que soy muy impaciente y que no sé callar en los momentos adecuados. Hay que saber prolongar la incertidumbre. Le ruego que me disculpe y le prometo que mañana le daré una respuesta convincente y satisfactoria, que seguramente le sorprenderá (85).

Ni que decir tiene que, como ya he apuntado, ese comentario de la señorita Bunnage constituye una clara reflexión metanarrativa sobre la propia novela (de Marías) y demuestra que el entonces joven escritor ya tenía muy bien aprendida la lección del maestro Henry James, quien en narraciones tales como precisamente la titulada “La lección del maestro” (“The Lesson of the Master”), *Los papeles de Aspern* (*The Aspern Papers*) y *Otra vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*) evidencia la importancia de la

ambigüedad e incertidumbre no despejadas, el misterio y secreto no descubiertos. Estas historias de James no revelan sus secretos, como advierte el propio Douglas al comienzo de la última obra de James y antes de empezar la lectura en voz alta del manuscrito en cuestión: “The story *won't* tell” (James 1993: 5).

Lo mismo ocurre en *Travesía del horizonte*, en donde la ambigüedad e incertidumbre son creadas principalmente mediante una serie de incógnitas, secretos y misterios nunca desvelados: ¿Qué sabía la señorita Bunnage, cuya desaparición repentina, como descubrimos al final de la novela, se debe al hecho de que se muere de manera misteriosa inmediatamente después de esa primera sesión de lectura? ¿Qué descubre entre los papeles de la señorita Bunnage y en las “cuatro páginas desgastadas por el tiempo” el narrador un año después de esa muerte, que no comunica al lector en la página que cierra la novela? ¿Cuál precisamente fue el secreto de Victor Arledge que hizo que se retirara y se muriera a edad temprana y no sólo que la señorita Bunnage estudiara su caso en una tesis sino que Edward Ellis dedicara su vida, su fortuna y una novela enteras a intentar desvelarlo? Obviamente tiene que ver con la historia novelada por Ellis en su manuscrito que gira alrededor de la figura de Arledge y lo que conduce a este escritor a intentar despejar el misterioso secuestro a Escocia del pianista Hugh Everett Bayham y su posterior e inexplicable retorno a Londres por los secuestradores (episodio donde más se nota la huella —holmesiana— de Conan Doyle). ¿Qué es lo que consigue descubrir Arledge al final? ¿Qué es lo que le revela el propio Bayham al final de la travesía de aquél? ¿Por qué, con la excepción del narrador extradiegético, se mueren todos los narradores de historias de manera tan repentina y misteriosa (Arledge, Ellis, Bunnage)? Éstas son algunas de las preguntas principales alrededor de las cuales gira *Travesía del horizonte*, y no sería atrevido afirmar que la función de los secretos y misterios no es otra que la explicación dada por la señorita Bunnage acerca de su silencio, que es la lección que demuestran tener bien aprendida todos los distintos narradores en la novela (Arledge, Ellis, Branshaw, Bunnage y el innominado narrador extradiegético), además de su autor, Javier Marías: saber callar en los momentos adecuados, saber prolongar la incertidumbre.

Pero, además, las incógnitas tienen un efecto especial directamente relacionado: los que escuchan o leen las historias principales, sus lectores, se obsesionan por desvelar los secretos que encierran hasta tal punto que todos padecen un leve o grave trastorno concomitante, que las más de las veces conduce a la creación de narraciones propias en las que se relata este proceso. Por ejemplo, y sin entrar en una detallada discusión de cada caso (lo que convertiría este artículo en otra narración trastornada, si bien no cabe duda de que algo de contagio sí se ha producido ya, para bien o para mal): un amigo de Victor Arledge, Esmond Handl, le escribe a aquél una larga carta que toma la forma de un relato novelístico del misterioso caso del secuestro de un amigo suyo, el pianista Bayham, y la curiosidad que este caso despierta en Handl y sus allegados, relato que en gran medida consiste en la reproducción textual de la narración en primera persona llevada a cabo por el propio Bayham de su misteriosa aventura escocesa a su reaparición repentina al cabo de cuatro días de ausencia; esta historia y el secreto que encierra conforman en cierta medida el núcleo de todos los relatos principales de *Travesía del horizonte* (y de *La travesía del horizonte*, la novela de Ellis), aunque se trata de una parte central enmarcada por varias narraciones en la *mise en abîme* que compone *Travesía* (no olvidemos que la narración oral efectuada por Bayham es relatada por Handl en su carta a Arledge, que a su vez es reproducida en la historia novelada por Ellis, leída por Branshaw, lectura que a

su vez llega a formar parte de la narración en primera persona del narrador principal innominado, que escucha y reproduce la historia del manuscrito dentro de su propio relato, la narración-marco); el suceso escocés de Bayham y “el misterio que rodeaba [así] a su persona” (Marías 1988: 31) es el origen del grave trastorno que afectará a Arledge y de la aventura de éste por revelar las incógnitas que rodean al pianista que incluye entre otras cosas un viaje marítimo, que en última instancia sólo emprende por su deseo de saber, sendas travesías –literal y figurada– que obsesionan a su vez a Ellis que gasta vida, fortuna y papel intentando iluminarlas; asimismo, a Arledge y su caso le dedica media vida la señorita Bunnage con su tesis y trabajos críticos, quien espera poder “evitar una injusticia”, como le revela misteriosamente al narrador antes de la primera lectura del manuscrito de Ellis; la historia de Arledge, en sus varias manifestaciones y efectos, vence también al propio narrador principal, quien, si en un principio e inmediatamente después de terminar la primera lectura de la novela de Ellis en casa de Branshaw se había mostrado falto de curiosidad (85), empieza a sucumbir, a sentirse intrigado, a sentir un “incipiente y desconcertado interés” (85-86), “muy agudo y tentador” (86) y a mostrarse impaciente (87). Al finalizar la lectura del manuscrito, nos describe este estado alterado con bastantes pormenores:

Estaba *ansioso* por verla [la señorita Bunnage], por saber qué le había impedido acudir aquella mañana a la mansión de Holden Branshaw [...] y por que me revelara [...] los misterios que rodeaban y envolvían a *La travesía del horizonte*. El libro, en verdad, me había entusiasmado y, más que la obra de Edward Ellis en sí, lo que había acabado de despertar mi curiosidad había sido la historia y la personalidad de Victor Arledge, un autor del que hasta dos noches antes lo había ignorado todo. Por ello, desde el momento en que me había acordado de la existencia de la señorita Bunnage *me encontraba en un inusitado estado de excitación, tan impaciente estaba por saber detalles –que al parecer ni Edward Ellis había logrado averiguar– acerca del asunto que entonces me obsesionaba* (195-196; la cursiva es mía).

Sin embargo, el trastorno más agudo y grave, resultado de una curiosidad y obsesión en un principio afines aunque bastante más acentuadas y con consecuencias mortales, es el que padece Victor Arledge. Arledge, agobiado por la agitación y el desbarajuste, los “trastornos” (término empleado por primera vez en la novela en el sentido de alteración de sus actividades pero que presagia el trastorno más serio, la inminente alteración del funcionamiento normal de su mente) producidos por causa de su decisión de participar en una descabellada expedición marítima de artistas a la Antártida y, sobre todo, por “el gran malestar que le producían sus ardientes, obsesivos e impotentes deseos de borrar de la lista de pasajeros a Léonide Meffre”, un poeta que odia (24), está a punto de revocar su decisión cuando recibe la carta de Handl que le relata el misterio de Bayham, personaje que llega a llamar su atención “con más fuerza de lo normal”, hasta el punto de “arrebatarle el sueño a Arledge más de una noche” (30). Y lo que más llama la atención de Arledge en cuanto a la figura de Bayham es el tono que emplea éste en su relato en primera persona reproducido en la carta de Handl:

[...] su impertinente desenfado del comienzo, su repentino alto en la narración para anunciar la nebulosidad que envolvía a lo que iba a seguir, su súbita seriedad al contar la aparición de la muchacha, sus denodados esfuerzos por mostrar pruebas que garantizaran la autenticidad de los hechos, y aquel trato hosco y frío que había dispensado a su mujer tras cuatro días de

angustiosa separación, todo ello le hacía pensar que la media semana que Hugh Everett Bayham había pasado fuera de Londres le había afectado –en uno u otro sentido– más de lo que a primera vista parecía, y fomentaba sus ya de por sí muy lógicos deseos de conocerle, que, unidos a otros más ocultos y animosos, convertían su viaje en una verdadera obsesión (45).

Estas curiosidad y obsesión tienen su origen en la lectura de Arledge del relato del misterio del pianista, una lectura que, además, tratándose de un escritor, es una lectura que hace hincapié en aspectos formales de la narración que son los que más le llaman la atención, hasta tal punto que “el único motivo que le impulsaba a tomar parte en la aventura era el frenético deseo de saber qué le había sucedido realmente a Hugh Everett Bayham en Escocia” (46). La travesía, que es fallida en que empezará y terminará con un recorrido por el Mediterráneo, *mare nostrum* por excelencia, va a resultar de lo más accidentada y la otra travesía, la de Arledge por desvelar el secreto de Bayham, también. Ellis sugiere en su manuscrito que la “tensión” provocada en Arledge por “el no saber a qué atenerse” quizá tuviera que ver con su “inusitada decisión de dejar de lado temores, cortesía, prevenciones y cautelas para poner en juego su reputación en el empeño –su importancia inicial ya rebasada y ya entonces desmedida– de averiguar” el secreto de Bayham (77). Ello, los varios “trastornos a bordo” (90) y la dificultad de desentrañar el misterio contribuirán a su impaciencia, su falta de tacto (66), su inconsciencia (68), su exasperación (99), sus obsesiones extremas –“en su ofuscación empezó a ver en Bayham a un ser odioso que se complacía en torturarlo con su tenaz silencio” (100)– y a que no sólo pierda por completo su característica lucidez “en un estado de excitación que no le permitía conservar su sentido de la proporción” en aquella travesía (101, 102) sino a que se vea enajenado del todo, “obcecado por lo que había dejado de ser simple curiosidad para convertirse en un mero trastorno” (101).

Y esta insólita obsesión, la suspensión de su talante normal y el concomitante trastorno, lo llevarán a eliminar, asesinándolo en un duelo provocado de manera intencionada y planeada (102), a Léonide Meffre, el odioso poeta francés que estorba sus planes. Esta perturbación de Arledge se equipara en un momento dado con la imaginación creativa: el trastorno de Arledge consiste en gran medida en verse obligado a “actuar según los dictados de su imaginación, haciendo caso omiso de las reglas y principios que habían hecho de él un hombre lúcido y conservador” (112). Esto no me parece nada casual sino consecuente y es precisamente lo que quisiera sostener: el trastorno equivale a creación (literaria), la creación literaria constituye un trastorno.

Algo parecido está en el origen de la novela creada por el innominado narrador principal de *Travesía del horizonte*. Su estado alterado lo conducirá a contarnos toda esa historia, pero, significativamente, sólo una vez superado el trastorno: su narración arranca más de dos años después de concluida la lectura del manuscrito y muerta la señorita Bunnage, durante los cuales el narrador se ha casado y se ha ido a vivir a otro país (los EE. UU.). Y si algo prefigura y nos recuerda la estructura narrativa de este relato primario es la estructura de *Todas las almas*, cuyo narrador también sufre una perturbación y sólo cuando, un año después de terminada la historia, se ha casado, mudado a otro país y superado su desorden mental se dispone a narrárnosla.

El narrador principal de *Travesía* es el último eslabón de una cadena de lectores-narradores perturbados por su contacto con la o las historias, lectores-narradores que tejen sus propias historias alrededor de ellas: Arledge, Ellis, Bunnage y también el pro-

pio Branshaw, para quien la obra de Ellis es “la más importante novela de los últimos tiempos” (87). Y, como afirmé en mi primer estudio de *Travesía*, en cierta medida es la muerte la instancia responsable de crear los vínculos de la cadena narrativa de esta historia que, aunque vaya perdiendo un narrador original y único, no se pierde ella misma: como en el caso de *The Turn of the Screw* de James, donde al morir la institutriz le encomienda el manuscrito y el misterio que encierra a Douglas, quien se lo confía al innominado narrador en primera persona, Arledge muere y Ellis está tan intrigado e inspirado que escribe su novela, mientras que la señorita Bunnage se ocupa de Arledge, el novelista, en sus trabajos críticos; el manuscrito de Ellis, a la muerte de éste, recae en Branshaw, quien se lo lee a Bunnage y al narrador principal quien, después de la muerte de ella, siente cierta compulsión por narrarnos la historia (Grohmann 2002: 45). Lo más llamativo de esa serie de trastornos es que parecen producirse por contagio, parecen ser el resultado de los efectos producidos por el contacto con las historias (y la manera en que son contadas, los secretos que encierran y la incertidumbre que crean), cuyo núcleo u origen se va alejando o perdiendo a medida que se crean nuevas narraciones que las envuelven y que añaden marcos narrativos que hacen que “la historia” vaya creciendo y transformándose en este proceso de expansión, mediación y creación hipertrofiante. Y, por supuesto, como ocurre famosamente y a gran escala en el caso de la *novella* de James y de su lectura crítica<sup>1</sup>, aunque el narrador principal es el último eslabón intratextual en este esquema, el autor (extratextual) sería el siguiente eslabón y comentaristas posteriores de la novela de Marías (como el presente) no hacen sino perpetuar una cadena de lecturas e historias en las que sucesivos lectores-mediadores-creadores-narradores se pueden ver envueltos en lo que no es otra cosa que el efecto especular de unos ambiguos relatos abismados.

## 2. *El hombre sentimental*: la vida es sueño

Si Escocia –incógnita tierra lejana, brumosa y enigmática, a donde es secuestrado Bayham y a donde Arledge opta misteriosamente por retirarse al abandonar la literatura al cabo de su travesía, en una mansión en los alrededores de Perth– representa el corazón de las tinieblas en la segunda novela de Javier Marías, en la cuarta (o quinta, si se quiere<sup>2</sup>), Escocia representa el punto de partida del relato.<sup>3</sup> El narrador-protagonista viaja en tren desde Edimburgo a Madrid cuando ve “por primera vez los tres rostros soñados esta mañana, que son asimismo los que han ocupado parte de mi imaginación, mucho de mi recuerdo y mi vida entera (respectivamente) desde entonces hasta hoy, o durante cuatro

<sup>1</sup> Véase el espléndido trabajo de Shoshana Felman (1982).

<sup>2</sup> Prácticamente todos los críticos insisten en referirse a *El monarca del tiempo* como “novela”, lo que a mi parecer no es *sensu stricto*, por carecer de la mínima unidad necesaria.

<sup>3</sup> Escocia vuelve a aparecer en *Corazón tan blanco* en una breve escena hilarante situada en Edimburgo (Marías 1992a: 60-62) y también en el tercer volumen de *Tu rostro mañana* (Marías 2007: 245-266) que todavía no se había publicado mientras redactaba este trabajo (ahora que lo estoy revisando, sí), aunque no cabe duda de que Marías prefiere naturalmente ambientar sus novelas en lugares británicos que conoce mejor, como Oxford o Londres, y así sus narradores pueden hablar con mayor conocimiento de causa.

años” (Marías 1986: 14). Éstos son los rostros de los demás protagonistas de *El hombre sentimental*, novela cuya historia consiste en el relato en primera persona tanto de lo acontecido en Madrid unos cuatro años antes como del sueño de lo acontecido, soñado la noche del día en que el narrador se despierta y en el transcurso del cual se dispone a escribir esa historia, y realidad y sueño se hacen indistinguibles: “Ahora no sé hasta qué punto estoy contando lo que ocurrió y en qué medida mi sueño de lo ocurrido, pese a que ambas cosas me parezcan la misma” (41). Esa indistinción es fomentada por el narrador quien, algo supersticiosamente, se dispone a contar la historia en ayunas “para evitar el contacto del día y no entrar en él, porque en realidad es sólo a través del segundo despertar, el del estómago, como se logra salir del todo de la penumbra y la esfera nocturna” (41), aunque no crea del todo en esa idea supersticiosa. Elige permanecer en esa zona de sombra para contar “como si hablara dormido”, “en la esperanza de poder contar ambas cosas, lo que sucedió y el sueño de lo sucedido, a base de no distinguirlas” (42). Sin embargo, no le resulta fácil contarlo todo, porque admite que al cantante operístico (tenor) que es le “resulta difícil hablar sin libreto”, “tiene miedo de su propio relato o de sus propios sueños, como si utilizar palabras en vez de letra, vocablos no dictados, frases inventadas en vez de textos ya escritos, aprendidos, memorizados, repetitivos, paralizara su poderosa voz, que sólo ha conocido hasta ahora el estilo recitativo” (43).

La imposibilidad de diferenciar sueño y realidad constituye de por sí, sin duda, una leve mudanza y turbación que encierra lo narrado en un marco incierto, pero no es la única anomalía experimentada por el narrador. Lo narrado y los cuatro años que durará su relación con Natalia Manur (a quien ve por primera vez en el tren, de quien se enamora y a quien separa de su marido —quien se suicida como consecuencia— y quien deja al tenor el mismo día de la narración), que acaba precisamente el día en que se despierta para narrarnos la historia cuyo final desconoce, componen un paréntesis en la vida del León de Nápoles, una desviación, un cambio temporal y una anormalidad:

El yo que existía antes de conocer a Dato y a los Manur ha estado ausente o amortiguado durante tanto tiempo, y aun habría dicho que había muerto de no ser porque esta mañana que avanza a la vez que yo escribo me parece estarlo reconociendo. En estas páginas que he ido llenando (sin haber desayunado aún) reconozco una voz fría e invulnerable, como las de los pesimistas, que, lo mismo que no ven ninguna razón para vivir, tampoco ven ninguna para matarse o morir, ninguna para temer, ninguna para aguardar, ninguna para pensar; y sin embargo no hacen sino estas tres últimas cosas: temer, aguardar, pensar, pensar sin cesar. Mi cabeza era así (fría e invulnerable, y quizá vuelva a serlo a partir de hoy) antes de aquel viaje a Madrid. Temía y aguardaba y pensaba [...] Pensaba tanto que llegué a hacer de mis escasas conversaciones [...] una mera prolongación verbal de mi pensamiento a solas; pensaba tanto por entonces que llegué a estar harto de mí mismo. Era, además, un pensamiento irreflexivo, no guiado, fluctuante, sin meta ni punto de arranque, insoportable [...] (58-59).

Durante cuatro años, la duración de su relación con Natalia, el narrador fue literalmente “otro”, ya que su “yo” había estado ausente (como el “yo” de Arledge durante su travesía). Esos cuatro años forman por tanto un tiempo anormal, un paréntesis, durante el cual su forma normal de ser se vio alterada, su identidad y persona se vieron atenuadas, y lo que se cuenta en *El hombre sentimental* (cuando el narrador se encuentra de visita en Madrid, su ciudad natal aunque no su lugar de residencia normal, lo que lo convierte en un territorio ajeno y familiar a la vez, “siniestro”, si se quiere) es el principio de esta tur-

bación o trastorno. El trastorno se refleja también en la *errabundia* de la narración, que se convertirá en una característica de todas las narraciones de Javier Marías a partir de esta novela. Esta *errabundia* es, en gran parte, resultado de la incertidumbre en que se instala el narrador, quien prefiere el “estado clemente de la incertidumbre” (153)<sup>4</sup>, cuya importancia para las narraciones de Marías se anuncia ya en *Travesía*, como vimos.

### 3. *Todas las almas*: los fantasmas del destierro

Lo que se narra en esta novela es, como bien se sabe, otro trastorno padecido por el narrador durante un tiempo limitado, un paréntesis de su vida en el tiempo y asimismo en el espacio, como él mismo reconoce antes de terminar estos dos años anómalos:

Fue aquella noche cuando me di cuenta de que mi estancia en la ciudad de Oxford sería seguramente, cuando terminara, la historia de una perturbación; y de que cuanto allí se iniciara o aconteciera estaría tocado o teñido por esa perturbación global y condenado, por tanto, a no ser nada en el conjunto de mi vida, que *no* está perturbada: a disiparse y quedar olvidado como lo que las novelas cuentan o como casi todos los sueños. Por eso estoy haciendo ahora este esfuerzo de memoria y este esfuerzo de escritura, porque de otro modo sé que acabaría borrándolo todo (Marías 1989: 69).

Como Arledge y los otros narradores de *Travesía* que ven sus mentes alteradas por sus obsesiones con los secretos, que ven sus personalidades modificadas y, especialmente Arledge, cambian de carácter y se convierten en “otros” durante un periodo, como el León de Nápoles cuyo “yo” normal está ausente durante cuatro años, el narrador innominado de *Todas las almas* se ve sustancial y temporalmente turbado. Una estancia en el extranjero –un territorio no propio, como el Madrid de la novela anterior para el tenor que viaja mucho y vive en Barcelona– contribuye a su estado alterado. No le sorprende que su estancia en esa ciudad fuera una perturbación ya que “todos los que viven allí están perturbados o son unos perturbados. Pues *no están en el mundo* [...]” (69), pero es consciente de que su perturbación es de otra índole, quizá contraria a la que era norma: “Habiendo estado siempre en el mundo (habiendo pasado mi vida en el mundo), me veía de pronto *fuera del mundo*, como si se me hubiera trasladado a otro elemento, el agua” (70). Lo que experimenta, por tanto, el narrador es una anormalidad anormal en el contexto en que se encuentra, ya de por sí permanentemente perturbado, porque él está fuera de lugar en ese lugar fuera del mundo, literal y figuradamente, “un extranjero del que nadie sabe nada y que a nadie importa, del que no se sabe nada biográficamente importante y sí que no se quedará para siempre”, y porque en Oxford “no hay ninguna persona que [le] haya conocido en [su] juventud ni en [su] infancia”: “Eso es lo que me resulta

<sup>4</sup> Por eso le disgusta Madrid, porque “no encierra misterio”, porque es “una ciudad sin enigma aparente o sin apariencia de enigma” (Marías 1986: 24-25). En *Mañana en la batalla piensa en mí*, sin embargo, Marías sí conseguirá insuflarle enigma y, por tanto, atractivo literario, convirtiendo a la capital en una ciudad que sí encierra presente y pasado misteriosos, brumosos y sugerentes (a lo que contribuye también la representación de Madrid como una isla desgajada del resto de la Península y con un clima más bien intempestivo).

perturbador, dejar de estar en el mundo y no haber estado antes en *este* mundo. Que no haya ningún testigo de mi continuidad, no haber estado siempre en el agua (70).

En su estancia en el extranjero, en “aquella ciudad estática y conservada en almíbar” (114), el narrador se encuentra solo y sin testigos de su continuidad, acuciado por la falta de las figuras materna y paterna, “que siempre debe haber para todos en todo tiempo y en todo lugar”, y abocado a relaciones no consanguíneas, a pensar en una chica joven que ve en la estación de Didcot, en la florera de su barrio o en Clare Bayes, a pensar de manera no fructífera ni interesante, como reconoce (71, 77). Está perturbado y “descentrado” por su ausencia del mundo y esto hace que no sepa “distinguir aquello a lo que se deben dedicar pensamientos y aquello a lo que dedicárselos en una pérdida deplorable de tiempo y concentración” (77). Vaga con el pensamiento y vagabundea por la ciudad, como los mendigos errantes en los que se fija de manera supersticiosa, temiendo poder convertirse un día en uno de ellos, y esa errancia se intensifica de manera “enfermiza” con un consiguiente “auge de [su] perturbación y de [su] identidad brumosa” (121, 115). Su vagar, “matando el tiempo como los mendigos”, refleja su pensamiento errabundo y la *errabundia* de la narración (152). El “temor funesto” de correr la misma suerte que los pordioseros es alimentado además por el descubrimiento del sugestivo y enigmático John Gawsworth, que también acabó como uno de ellos, cuya figura y vida despiertan la creciente “curiosidad teñida de superstición” del narrador que se convertirá en una contumaz obsesión, exactamente del mismo modo que ocurre en *Travesía*.<sup>5</sup>

La narración de su estancia oxoniense es emprendida a los dos años y medio de su vuelta al mundo (Madrid) y a la normalidad (ya no está perturbado, ya no está solo sino casado y con un hijo y empleando su tiempo en actividades “beneficiosas”, ganando mucho dinero) y es el producto de la perturbación en que la perturbación es responsable de la historia que se teje, la suma de la miríada de asociaciones establecidas, los actuales o potenciales vínculos y afinidades atisbados por la mente enfermiza, supersticiosa, imaginativa, analógica, conjetural, aforística, autorreflexiva y errabunda del narrador (que, entre muchas otras posibilidades o realidades exploradas, hace que en lo que constituye el clímax de la novela Gawsworth quede imaginativa y potencialmente relacionado con el pasado inmediato de Clare Bayes y el suicidio de su madre).<sup>6</sup> La perturbación constituye la narración: sin trastorno no habría narración.

#### 4. *Corazón tan blanco: altered states*

La narración de esta historia es el resultado de una mente tanto o más asociativa, enfermiza, errabunda, supersticiosa, analógica, aforística, autorreflexiva, imaginativa, conjetural y repetitiva (Grohmann 2002: 183-245). El narrador, Juan, como los varios narradores-lectores-escritores de *Travesía*, el tenor de *El hombre sentimental*, o el profesor de lengua y literatura de *Todas las almas*, es alguien que está en continuo contacto con palabras, en este caso como intérprete o traductor simultáneo. Esto no es casual, ya

<sup>5</sup> Véanse, por ejemplo, la serie de preguntas que se apoderan del narrador (“no podía dejar de preguntarme”, Mariás 1989: 12, 135, 124-125).

<sup>6</sup> Véase a ese respecto Grohmann 2002: 123-181.

que el estar permanentemente en contacto con palabras incide en sus mentes y pensamiento y refleja –al mismo tiempo que contribuye a ello– sendos trastornos que les afectan (sobre ello volveremos en la segunda parte de este trabajo). El trastorno del narrador de *Corazón tan blanco* es provocado por el hecho de contraer matrimonio:

Desde que lo contraje (y es un verbo en desuso, pero muy gráfico y útil) empecé a tener toda suerte de presentimientos de desastre, de forma parecida a como cuando se contrae una enfermedad, de las que jamás se sabe con certidumbre cuándo uno podrá curarse (Marías 1992a: 18).

Matrimonio es análogo a enfermedad, analogía efectuada por el verbo “contraer”. Los presentimientos de desastre y un “malestar” asociado van adquiriendo distintas formas, agudizándose, amenazando con la enfermedad o incluso la muerte de su mujer e impregnando su mente y todo el periodo narrado en general (19, 21, 33, 45-47, 137, 199, 230, 258). Su matrimonio conduce a una alteración de su estado mental:

La frase hecha *cambiar de estado*, que normalmente se emplea a la ligera y por ello quiere decir muy poco, es la que me parece más adecuada y precisa en mi caso, y le confiero gravedad, en contra de la costumbre [...] es un cambio violento y que no deja respiro (18-19).

El estado matrimonial es el “que más influye en las personas y más las altera” (85); esta alteración supone una suspensión temporal, un paréntesis:

Del mismo modo que una enfermedad cambia tanto nuestro estado como para obligarnos a veces a interrumpirlo todo y guardar cama durante días incalculables y a ver el mundo ya sólo desde nuestra almohada, mi matrimonio vino a suspender mis hábitos y aun mis convicciones, y, lo que es más decisivo, también mi apreciación del mundo [...] Ese *cambio de estado*, como la enfermedad, es incalculable y lo interrumpe todo, o al menos no permite que nada siga como hasta entonces (18-19).

Más grave aún para Juan, ese cambio no sólo no le permite pensar en el futuro,

que es uno de los mayores placeres concebibles para cualquier persona, si no la diaria salvación de todos: pensar vagamente, errar con el pensamiento puesto en lo que ha de venir o puede venir, preguntarse sin demasiada concreción ni interés por lo que será de nosotros mañana mismo o dentro de cinco años, por lo que no prevemos (19-20),

sino que exige una imposible “mutua abolición o aniquilamiento, la abolición de aquel que cada uno era” (20). Y es precisamente a raíz de su matrimonio, su cambio de estado, sus presentimientos de desastre y malestar, esa desviación, que Juan quiere y no quiere saber, a la vez, y que al final averigua gracias a su mujer lo que sucedió hace mucho. Significativamente, cuando Juan descubre lo que sucedió, cuando el secreto de su padre es desvelado, su trastorno se subsana y es como si saliera de un embrujo: su malestar se apacigua, sus presentimientos “ya no son tan desastrosos”, vuelve “a pensar vagamente, a errar con el pensamiento”, va aceptando la idea del matrimonio –“solamente hemos cambiado de estado, y eso no parece ser ahora tan grave ni incalculable”–, está considerando nuevos trabajos, sabe que va a viajar menos y estar “más quieto” y se

reconcilia con su padre “como es ahora, como es ahora y yo lo recordaré principalmente” (293-295, 297, 299). En este último capítulo o sección la narración transcurre en el presente de indicativo, a diferencia de los tiempos pasados empleados hasta aquella parte, y el adverbio “ahora” se repite por lo menos seis veces. Se da por lo tanto un énfasis sobre el momento presente, como si a través de esa insistencia se pudieran conjurar más incursiones en el pasado y evitar otros trastornos o hechizos relacionados. Éste es, asimismo, el momento en que emprende su narración, una narración que consiste en –y es el resultado de– el relato de ese cambio de estado –tanto civil como mental– y sus efectos, de ese paréntesis que es el trastorno pasajero.

##### 5. *Mañana en la batalla piensa en mí*: el ícubo

La perturbación del narrador de esta novela, guionista de cine que trabaja también de “negro” y así presta su voz y palabras a otros, suplantándolos (Marías 1994: 107), consiste en un encantamiento al que sucumbe al morírsele repentina y misteriosamente una mujer en los brazos. A raíz de esta muerte se produce una suspensión –“Todo estaba suspendido, pero no sabía hasta cuándo o de qué dependía que se reanudase” (81)– y el narrador, Víctor, se ve convertido en “el hilo de la continuidad”, en el vínculo entre la muerta y el mundo de los vivos, como repite insistentemente (56, 81, 82, 160-162). Y se transforma en el vínculo porque cae en el hechizo, es encantado y habitado o *haunted* por el fantasma de Marta, la muerta, como él mismo se intenta explicar más de una vez (81-82, 94, 121, 167, 182, 231, 237, 278, 337). Como procuré mostrar en su momento, por razones que sólo este encantamiento puede explicar, el narrador, a pesar de un impulso inicial de esconderse y seguir siendo nadie, a pesar de ser una persona pasiva que nunca quiere nada, se convierte, sin propósito definido, en un *vinculum* errante que establece asociaciones y parentescos no sólo entre los vivos y los muertos y tiempos presentes y pasados, sino también entre prácticamente todo con lo que se cruza en su vagar, tejiendo nexos entre personas y cosas, una red vertiginosa “con estribaciones y afluentes múltiples”, de bifurcaciones e interconexiones potencialmente infinitas, simplemente porque los percibe y los concibe en su mente “habitada”, digresiva, muy supersticiosa, imaginativa, aforística y analógica (Grohmann 2002: 247-276). Como piensa en una “ensoñación”, se ha convertido en “el revés de su tiempo, la negra espalda” (69) y representa el vínculo porque puede *narrar* la muerte de Marta:

Puedo contarlo y puedo por tanto explicar la transición de su vida a su muerte, lo cual es una manera de prolongar esa vida y aceptar esa muerte: si las dos se han visto, si se ha asistido a ambas cosas o quizás son estados, si quien muere no muere solo y quien lo acompañó puede dar testimonio de que la muerta no fue siempre una muerta sino que estuvo viva (57).

Y no sólo puede sino que tiene que “contar una historia como pago de una deuda”, esta historia (126). Es muy revelador que, a diferencia de las otras novelas, al final de ésta el trastorno del narrador no se disipe al contar, que no salga de su encantamiento, que su pensamiento siga siendo desviado: “Y al contar no tuve la sensación de salir de mi encantamiento del que aún no he salido ni quizá nunca salga”, “el modo de pensar que para mí ya es costumbre, el modo del encantamiento que es un latido incesante en el pensamiento” (278, 292).

## 6. *Negra espalda del tiempo*: un inciso

Al haberse convertido en el hilo de continuidad entre vivos y muertos, entre el presente y el pasado, el narrador de Javier Marías lo seguirá siendo o encarnando. Pero, asimismo, si leemos este final de *Mañana en la batalla piensa en mí* simbólicamente, lo será el propio autor, quien en la siguiente obra, *Negra espalda del tiempo*, lo procurará en cierta medida al adentrarse en el territorio de lo “real”, al hablar “de algunos muertos reales” y convertirse así en “memoria suya”, en “su fantasma”, en su intento de narrar lo acontecido en la realidad empírica en relación con la publicación de *Todas las almas* (Marías 1998: 15). *Negra espalda* representa así un paréntesis o un inciso en la trayectoria de Javier Marías (además de ser una obra digresiva por excelencia), quien la ha denominado “falsa novela” (*à la* Gómez de la Serna), entre otras razones porque es prácticamente en su totalidad una incursión en lo “real”, lo que sus otras novelas no son o no aspiran a ser del todo. Por lo tanto, *Negra espalda* no se presta a este recorrido de novelas, narradores y trastornos que serán leídos alegóricamente; no es una ficción en virtud de la cual el trastorno se pudiera leer de forma que fuera aplicable a la realidad, no puede haber traslación de una esfera ficticia a otra real, ya que *Negra espalda* opera o aparenta operar en su mayoría ya en ésta.

## 7. *Tu rostro mañana*: “But what was in another country”

Donde se retoma el hilo –nunca mejor dicho– de *Mañana en la batalla piensa en mí*, pero también de *Todas las almas*, es en esta, paradójicamente no tan falsa por más que ficticia, novela: en los dos volúmenes publicados hasta la fecha de esta obra inconclusa<sup>7</sup>, 1. *Fiebre y lanza* (2002) y 2. *Baile y sueño* (2004), el narrador, Jacques Deza, que parece ser el narrador-protagonista de *Todas las almas* de vuelta en Gran Bretaña en función ahora de “traductor o intérprete de las personas”, se ve a sí mismo precisamente como “un hilo de continuidad entre vivos y muertos” (Marías 2002: 31-32, 224), explorando el Tiempo, “la única dimensión que comparten y en que pueden comunicarse los vivos y los muertos, la única que tienen en común y los une” (2002: 421, 2004: 249). En su ambular por Londres y con acentuada mente errabunda, asociativa, enfermiza, aforística y obsesiva, narra un paréntesis en su vida y hace “memoria imaginando” voces y palabras de otros, de gente mayor y muertos, habitado por muertos otra vez (2002: 426-427). El paréntesis lo constituye su estancia londinense que, como su estancia oxoniense anterior y por razones afines, está enmarcada por cierto halo de irrealidad, es algo fantasmal, “una vida paralela o teórica” (2004: 216), una irregularidad que hace otra vez que el narrador se vea como “ausente” y que sea hasta cierto punto “otro” y “nadie” o “nada”:

Uno no es nunca lo que es [...] cuando está solo y vive en el extranjero y habla sin cesar una lengua que no es la propia o la del principio. Por mucho que se prolongue el tiempo de ausencia [...] ese tiempo de nuestra ausencia se nos va acumulando como un extraño parénte-

<sup>7</sup> Mientras preparaba este ensayo no se había publicado aún *Tu rostro mañana*. 3. *Veneno y sombra y adiós* (2007) y no se podía tomar en consideración, por tanto. Creo que, con todo, no hay nada en el tercer volumen que desmienta las conclusiones sacadas; más bien lo contrario, las corrobora.

sis que en el fondo no cuenta ni nos alberga más que como conmutables fantasmas sin huella [...], como si todo perteneciera a una existencia provisional, paralela, ajena o prestada, ficticia o casi soñada [...]; como si todo pudiera ser relegado a la esfera de lo imaginado tan sólo y jamás ocurrido (2004: 119);

De forma parecida a la de los simulacros y ensueños se percibe y se vive ese tiempo entre paréntesis de nuestra ausencia, y cuanto en él va envuelto (2004: 121);

Oh sí, lo ocurrido en otro país se atenúa siempre y se difumina al instante de regresar uno al propio, si es que no al mismo instante de suceder los hechos [...] Y si además han muerto los involucrados, entonces lo acontecido resulta aún más leve y menos punzante, más fantasmal y más pretérito, casi tanto como lo leído en novelas o lo contemplado en películas, y a veces uno no logra distinguirlo de ello enteramente, o de lo vivido en las pesadillas que nos aplastan, o bajo el dolor y la fiebre que traen delirios (2004: 122);

No soy nada [...] Sólo soy una sombra, un vestigio o ni siquiera [...] un fantasma [...] lo que fue que ya no ha sido. Es decir, seré tiempo, lo que jamás se ha visto, y lo que nunca puede ver nadie (2004: 246).

De nuevo un narrador trastornado, aunque ya casi sin percibir su estado como tal, de nuevo una realidad propia vista como ajena –el “yo” ausente, enajenado– y equiparada a una ficción o un sueño, entre otras cosas porque forma parte de esa cadena de narradores cuyas perturbaciones parecen ir a más con cada sucesiva novela, y aunque la mayoría se recupera de su desviación, el de *Tu rostro mañana* ya no, abriendo el signo de un narrador quizá ya permanentemente perturbado, o por lo menos hasta que se cierre el paréntesis, pero, como dice el narrador, “mientras eso no ocurre el paréntesis se convierte en la frase principal, dominante, y al leer uno se olvida hasta de que se abrió su signo” (2004: 185), y el paréntesis abierto por esta última obra no tiene visos de cerrarse.

## II. La alegoría

Vemos, pues, que casi todos los narradores de las novelas de Javier Marías se ven afectados por un trastorno que abre un paréntesis –una brecha, un inciso– en la realidad, en que se suspende su talante (normal) y su habitual percepción del mundo que les rodea y durante el cual su aprehensión de éste es anómala o irregular. En un sentido amplio, esa desviación suele ser el producto del contacto con palabras e historias, la incertidumbre que provocan éstas y la multiplicidad de asociaciones que propician, además de los secretos rozados, las incógnitas vislumbradas, los pasados y futuros entrevistados o conjeturables, las realidades potenciales y la general interconexión del mundo atisbada, elementos todos que atraen a los sucesivos narradores. Tienden por su formación profesional a estar en contacto ya de alguna manera con palabras, y eso parece predisponerles a una especie de contagio de las palabras y su consiguiente turbación asociativa. Sus esta-

<sup>8</sup> Recordemos que la historia de *Los dominios del lobo* también consiste en un paréntesis abierto, una suspensión de la realidad novelística, ya que al final se revela que la historia narrada no es sino una película.

dos alterados desvelan mentes exacerbadamente asociativas, imaginativas, supersticiosas, analógicas, enfermizas u obsesivas, a menudo repetitivas, y errabundas o digresivas.

La presencia tan generalizada del trastorno no puede constituir una mera casualidad y casi le obliga a uno a abstraer y leerla de manera alegórica. A esta lectura alegórica incita además el hecho de que a partir de *Todas las almas* Javier Marías les presta a sus narradores su propia voz y elementos de su biografía. Es decir: en las novelas de Javier Marías se materializa el proceso de creación del propio escritor, y los narradores son la encarnación del autor de manera bastante fiel en cuanto se refiere al proceso creativo y el de narrar.

Si nos atenemos a lo que se puede averiguar en ensayos o artículos de Javier Marías al respecto, se ve que la escritura novelística constituye, como las narraciones de sus narradores, un paréntesis en su vida, un paréntesis que le permite instalarse en el territorio de las incógnitas, la incertidumbre y *errabundia*, le permite “errar con brújula” como dice en el ensayo homónimo:

No sólo no sé lo que quiero escribir, ni a dónde quiero llegar, ni tengo un proyecto narrativo que yo pueda enunciar antes ni después de que mis novelas existan, sino que ni siquiera sé, cuando empiezo una, de qué va a tratar, o lo que va a ocurrir en ella, o quiénes y cuántos serán sus personajes, no digamos cómo terminará [...] Sigo escribiendo sin mucho propósito y sin ningún objetivo del que pueda hablarse [...] Yo trabajo más bien con brújula [...] Ese no saber me permite, por otra parte, instalarme en lo que llamaré la errabundia (Marías 1993: 91-92).

Así puede liberar su imaginación creativa e inventar la realidad, la irrealidad (1993: 121) y la negra espalda del tiempo. Y así puede descubrir los secretos que encierran sus narraciones, como cuenta en una anécdota a propósito de *Corazón tan blanco*:

Este libro lo he escrito a lo largo de año y medio y recuerdo que le comentaba a Juan Benet: “Pues sí, ya tengo cien páginas.” “¿Y de qué trata?” preguntaba Benet. “Pues no lo sé muy bien”, contestaba yo. Y cuando llevaba doscientas páginas era como una broma: “¿Ya sabes de qué trata?”, seguía Benet. “Pues no, me parece que todavía no lo sé demasiado bien” (1992b: iv).

Y cuando, después de terminada la novela, se da cuenta poco a poco de lo que trata es a causa de su escritura digresiva que le permite descubrir los secretos que encierran sus narraciones:

Pero si he llegado a saber todo esto ha sido porque [...] mientras escribía me he visto obligado a detenerme por una divagación o una digresión o un inciso (1993: 93).

Esa es mi manera habitual de trabajar. Necesito ir tanteando, y nada me aburriría y disuadiría tanto como saber cabalmente de antemano, al iniciar una novela, lo que ésta va a ser [...] Todo eso acontece mientras la novela se va escribiendo, pertenece al reino de la *invención* en su sentido etimológico de descubrimiento, hallazgo (1993: 70).

Es significativo que este proceso creativo se prefigura o anuncia ya en *El hombre sentimental*, cuyo narrador es el primero de Javier Marías que encarna de manera fiel el proceso de creación y narración de su autor, como se pone en evidencia, por ejemplo, en el siguiente pasaje de “invención” y símil metanarrativo:

Ahora sé que fue Manur quien me contagié, o bien que fui yo quien se expuso a contaminarse o lo quiso imitar [...] Y fue a partir de entonces cuando entendí mejor, del mismo modo que un hombre que escribe puede empezar a entender lo que escribe a partir de una frase casual que le hace saber –no de golpe, sino paulatinamente– por qué todas las anteriores fueron así, por qué fueron escritas de aquella manera (que aún no verá intencionada pero tampoco casual) cuando él creía estar tanteando tan sólo, jugando tan sólo con tinta y papel por matar el tiempo, por un encargo o por el sentido del deber que sienten los que no tienen ningún deber (1986: 131-132).

Como en el caso de sus narradores, el no saber, la ausencia de un proyecto y trayecto narrativo premeditado, la incertidumbre, le permiten vagar, y es precisamente a través de esta escritura digresiva como puede jugar con tinta y papel, como su facultad asociativa se puede desplegar más o menos libremente, mediante una libre mente, creando, inventando, descubriendo secretos y vínculos en las entrañas del texto, “atando cabos”. La narración de Marías se hace a medida que escribe, y eso significa que estilo digresivo e imaginación creativa están entrelazados en una relación inextricable. La relación entre digresión, libertad imaginativa, juego y facultad asociativa no me parece nada casual; apunta a un *ars poetica*, a una concepción de la literatura y del arte como productos de la imaginación creativa que gira en torno a una libertad radical, una independencia de la razón dominante, de consideraciones prácticas, de objetivos intelectuales o morales, un arte autónomo que tiene su propia ontología ya que es el resultado del “libre juego de la imaginación”, como decía Immanuel Kant (Kant 1924: 176; Grohmann 2002: 116-117).

En ese territorio parentético y digresivo en que se instala el escritor se suspende *sensu stricto* en cierta medida el dominio de la razón, y el paréntesis implica locura o trastorno. En un revelador ensayo titulado “Cabezas llenas”, Marías discute la antigua idea de la locura que lleva emparejada la creatividad y concluye que existe una anomalía que padecen todos los escritores, “que tal vez sea menos compartible con las que el resto de la humanidad sin duda fomenta y a la vez padece” (1993: 254). Esta anormalidad lo constituye el hecho de que los escritores suelen tener sus cabezas llenas, de palabras, por un lado:

Pues bien, la verdadera anomalía, una anomalía que no sólo se ha de dar y expresar forzosamente en la escritura, sino posiblemente también en la verbalidad, esto es, en la manera de relacionarse con el mundo y con los semejantes, es, para los escritores, que sus cabezas estén llenas de palabras. Inevitablemente esto lleva a una distorsión, aunque no sólo sea en la medida en que habrá hacia ellas una atención mayor de la habitual; pero no es sólo eso, sino que –lo más grave– habrá una continua vigilancia y, sobre todo, una continua elección y ordenación, una continua selección o preferencia de unos términos y un continuo rechazo o prohibición de otros, un deseo consciente de exactitud o un deseo inconsciente de imprecisión, una constante elección de lo que se cuenta y lo que no se cuenta y del orden en que se hace (1993: 256).

Esta anomalía es una locura menor o trastorno y puede incluso hacerse grave por tratarse de un contacto permanente con el material de trabajo, las palabras, un material de trabajo que en el caso del escritor es además el mismo que emplea todo el mundo (Marías 1993: 260). Pero asimismo, y por otro lado, el escritor suele tener la cabeza llena de vínculos o asociaciones entrevistas, y eso conduce a un trastorno temporal: “se trata de una exacerbación momentánea del mal asociativo” (Marías 1993: 260). En el caso de

Javier Marías este trastorno está relacionado con su estilo digresivo y la *errabundia* de sus narraciones:

Hay novelas lineales que toman a un personaje o a más y no los abandonan en ningún momento, y que [...] son “cuentos que empiezan al principio y avanzan hacia un inevitable final”, sin demorarse ni divagar ni detenerse. En esos casos el vínculo se da por sí mismo o en realidad no es tal: hay un continuum. Pero hay otro tipo de novela o narración, en el que me temo que se inscriben las mías, que sí se demora, se detiene y divaga, abandona a unos personajes y se ocupa de otros, empieza a contar varias veces, o eso parece. Sin embargo, aquellos episodios o personajes que pueden tener la apariencia de lo anecdótico, a veces incluso como si se tratara de cuentos insertados, van creando entre sí (y esto es sólo una manera de hablar: los crea el autor sin duda alguna) unos vínculos o nexos subterráneos que acabarán por salir a la luz a medida que el libro avance, o a su conclusión. Esta creación de vínculos, que en mi caso no es preconcebida, aunque sí deliberada, se produce gracias a lo que yo percibo [...] como una facultad asociativa exacerbada, como una hipertrofia de la capacidad para ver la relación entre todas las cosas, para no ver nada fuera del extenso tejido que es el mundo (1993: 261).

Los estados alterados padecidos por los narradores de Javier Marías a partir de *Travesía del horizonte* no hacen sino prefigurar y encarnar este trastorno del escritor, la cabeza llena de palabras y una facultad asociativa exacerbada que crea parentescos entre las cosas del mundo, que no es otra cosa que el proceso de creación literaria. Este trastorno compone junto con su estilo digresivo un paréntesis o apartamiento elevado al cuadrado: un apartarse tanto de la “normalidad” mental (aunque sólo sea pasajero) como de la cláusula y también trama principales (aunque sólo sea temporalmente). Y esta escritura desviada le permite a Javier Marías abordar el complejo entramado que es el mundo en todas sus interconexiones, además de ejercer, como escribió Juan Benet que es el efecto de todo escritor verdaderamente inspirado, “sobre el lector una fascinación, una forma de encantamiento que [...] forma una unidad de orden superior a la mera representación escrita de un significado concreto a fin de introducirle en un reino prohibido a las luces del entendimiento” (Benet 1973: 163).

## Bibliografía

- Benet, Juan (1973): *La inspiración y el estilo*. Barcelona: Seix Barral.
- Felman, Shoshana (1982): “Turning the Screw of Interpretation”. En: Felman, Shoshana (ed.): *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 94-207.
- Grohmann, Alexis (2002): *Coming into one's Own: The Novelistic Development of Javier Marías*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- (2003): “*Los dominios del lobo* by Javier Marías: Hollywood and *anticasticismo novísimo*”. En: Bonaddio, Federico/De Ros, Xon (eds.): *Crossing Fields in Modern Spanish Culture*. Oxford: Legenda, pp. 165-176.
- James, Henry (1993): *The Turn of the Screw*. London: Everyman.
- Kant, Immanuel (1924): *Kritik der Urteilskraft*. Leipzig: Felix Meiner.
- Marías, Javier (1986): *El hombre sentimental*. Barcelona: Anagrama.
- (1988): *Travesía del horizonte*. Barcelona: Anagrama.

- 
- (1989): *Todas las almas*. Barcelona: Anagrama.
  - (1992a): *Corazón tan blanco*. Barcelona: Anagrama.
  - (1992b): “La única verdad posible es la que no se cuenta”. En: *Cambio 16, Letras de Cambio*, 16-3-92, 1, pp. IV-VI.
  - (1993): *Literatura y fantasma*. Madrid: Siruela.
  - (1994): *Mañana en la batalla piensa en mí*. Barcelona: Anagrama.
  - (1998): *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara.
  - (2002): *Tu rostro mañana*. 1. *Fiebre y lanza*. Madrid: Alfaguara.
  - (2004): *Tu rostro mañana*. 2. *Baile y sueño*. Madrid: Alfaguara.
  - (2007): *Tu rostro mañana*. 3. *Veneno y sombra y adiós*. Madrid: Alfaguara.