

UN PENSAMIENTO QUE HACE RIMAS. EL AFÁN UNIVERSALIZADOR EN LAS NOVELAS DE JAVIER MARÍAS

EN una de las escenas más divertidas de *Todas las almas* (1989), de Javier Marías, se nos describe una caótica comida de profesores de Oxford en que éstos van perdiendo la compostura a medida que el alcohol erosiona su proverbial conducta civilizada. Por encima del ruido, los platos a medio comer y los vasos de vino derramados, el narrador capta la mirada de Clare Bayes, la mujer que, más tarde, se convertirá en su amante. Es una mirada excepcional. “[M]e miraba”, dice,

... casi como si fuera una de esas figuras devotas y secundarias que pueblan nuestra niñez y que no son capaces, más tarde, de mirarnos como a los adultos detestables que somos, sino que, para nuestra suerte, nos seguirán viendo como niños eternamente con su ojo inerte deformado por la memoria. Esa incapacidad bendita se da en las mujeres más que en los hombres, en la medida en que para los hombres los niños son irritantes bosquejos de caballeros, mientras que para las mujeres son seres perfectos destinados a estropearse y embrutecerse ... (75-6)

Es una escena clave de la historia. Aquí es donde el solitario narrador, un madrileño que ha venido a Oxford como profesor visitante de literatura, establece el primer contacto auténtico con su entorno. Pero el narrador no sólo intercambia miradas con Clare Bayes, y ella no es la única con la que, en este pasaje, inicia una relación más bien íntima: al explicarnos a los lectores cómo es la mirada de Clare el narrador también tiende un puente entre su propia biografía y la nuestra. “[M]e miraba”, dice, “casi como si fuera una de esas figuras remotas de la niñez ...” Lo importante aquí es el deíctico *esas*, que apunta hacia algo que, se supone, está al alcance de nuestra memoria. En busca de una comparación que explique cómo le mira su futura amante, el narrador recurre a una experiencia suya que cree compartida por el lector.¹ Sugiere que los lectores nos paremos a pensar un momento y recordemos cómo nos miraban esas figuras que, supone el narrador, pueblan la niñez de todo el mundo. La sola *forma* en que el narrador nos presenta este recuerdo suyo sugiere que se trata de una experiencia universalmente humana.²

Este intento de parte del narrador de asimilar sus vivencias a las del lector implícito se intensifica inmediatamente después con un importante cambio pronominal. De la primera persona singular, propio del narrador homodiegético

¹ En realidad, son los pasajes como éstos los que construyen el “lector ideal” o “lector implícito” del discurso narrativo (Genette 260).

² Pratt y Traugott demuestran la importancia de los elementos deícticos como “anclas” del discurso que ayudan a construir un universo discursivo compartido por el hablante y su interlocutor (272-302).

tico, éste pasa a emplear un *nosotros* inclusivo. Las figuras devotas que pueblan la niñez de todos, nos dice, “no son capaces, más tarde, de mirarnos como a los adultos detestables que *somos*, sino que, para *nuestra* suerte, *nos* seguirán viendo como niños eternamente ...” (énfasis mío). A continuación, el narrador aprovecha la ocasión para hacer una reflexión aún más generalizada. “Esa incapacidad bendita”, sentencia, “se da en las mujeres más que en los hombres”. En este momento ya hemos salido de la historia propiamente dicha. El narrador ya no nos *narra* nada, sino que nos imparte nada menos que una verdad sociológica. Se ha puesto a enseñarnos algo.

Esta afirmación y las que le siguen –“para los hombres los niños son irritantes bosquejos de caballeros, mientras que para las mujeres son seres perfectos ...”– cumplen una función comunicativa que Gérard Genette llama *ideológica*; son intervenciones del narrador cuya intención primaria no es la de narrar o hacer avanzar el argumento, sino usarlo como excusa para moralizar, enseñar o justificar.³ Ahora bien, estas *sententias*, tan comunes en la novela realista decimonónica o, por mencionar otro ejemplo, la narrativa de Pío Baroja, ocupan una posición más bien ambigua dentro del contexto ficcional. Se diría que el marco novelesco les viene estrecho. Es verdad que, en rigor, sólo reflejan la visión del mundo del narrador en cuanto personaje de ficción (Genette 256n). Pero aun así el lector no puede por menos de sentir que tienen una pretensión de verdad que quiere ir más allá. Dados el tono categórico y la carga generalizadora de estas afirmaciones, es difícil evitar la impresión de que quien aquí nos habla es el propio autor, Javier Marías.⁴ No Marías el novelista, sino Marías el ensayista, el que estamos acostumbrados a encontrar, por ejemplo, en las páginas de *El País*.⁵

No hace falta leer todas las novelas de Marías para percatarse de que los dos recursos retóricos que acabamos de identificar –la asimilación de la experiencia del narrador a la del lector y el uso del argumento propiamente dicho como vehículo o excusa para la inclusión de discursos más bien ensayísticos– pertenecen a los predilectos del autor; de ahí, precisamente, lo pedantes que a veces resultan sus narradores (De Toro 84; Stavans 179). En última instancia, los dos recursos en cuestión tienen el mismo efecto: pretenden elevar la experiencia y la cosmovisión del narrador a un nivel universalmente humano. En

³ Esta función ideológica, dice Genette, se manifiesta en “the narrator’s interventions, direct or indirect, with regard to the story ...” que “take the more didactic form of an authorized commentary on the action”; se trata de una forma de “explanatory and justificatory discourse” (256-7).

⁴ El propio Marías subraya esta identificación entre autor y narrador para el caso de *Negra espalda del tiempo* (16).

⁵ Como ha indicado Karel van het Reve, en realidad la yuxtaposición genérica de ensayo y relato, de opinión y ficción, es sumamente efectiva, porque los dos tipos de afirmación acaban reforzándose mutuamente. Por un lado, la inclusión de sentencias generales hace que la ficción sea más creíble; por otro, ocupado como está en la lectura de una novela, el lector ha bajado sus mecanismos de defensa normales y el más probable que acepte sin cuestionarlas las opiniones del autor (29). Quisiera agradecer a Theodor Holman su ayuda en localizar este pasaje. Por otra parte, varios críticos han señalado que la frecuente intercalación de fragmentos ensayísticos en las novelas de Marías va en detrimento de su fuerza narrativa (Juristo 11; Villanueva 11; citados en García, “Disonancias” 134).

este sentido expresan un deseo de comunión de parte del narrador, un afán de resaltar aquellos sentimientos, sensaciones, miedos y aspiraciones que cree compartir con cada miembro de su público lector.⁶

Aquí me propongo determinar cuáles podrían ser las consecuencias ideológicas de este afán universalizador. Partiendo no sólo de *Todas las almas* (1989) sino también de *Corazón tan blanco* (1992) y de *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994),⁷ demostraré que esta tendencia hacia lo universal sirve para contrarrestar, y en efecto acaba por invalidar, los postulados relativistas de los que también hacen gala los narradores autoconscientes de estas novelas. Si la crítica ha tendido a caracterizar a Marías como representante dentro de la narrativa posmoderna española (De Toro 56), en lo que sigue se argüirá que esa posmodernidad es, en gran medida, aparente. Lo que pretende Marías es, precisamente, superarla.⁸

Esto no quita que estas tres novelas estén repletas de elementos que se reconocen inmediatamente como típicos de la literatura posmoderna. Los narradores suelen ser altamente conscientes de su propio quehacer narrativo, tienen una concepción más bien lúdica de la intertextualidad y postulan la predominancia del lenguaje y la narración sobre toda realidad. “Nos condenamos siempre por lo que decimos, no por lo que hacemos”, dice Clare Bayes, expresando una idea que el narrador después se apropia como suya (TLA 48, 202). En *Mañana en la batalla*, el narrador sentencia, primero, que el significado de la realidad no es sino un efecto de cómo se narre y, segundo, que ninguna narración nunca es idéntica a sí misma: “lo que al suceder no es grosero ni elevado ni gracioso ni triste puede ser cualquiera de estas cosas cuando se

⁶ La narrativa de Marías quiere ser didáctica y universal en la medida en que, como escribe Gelida, se propone “hacer ‘ver’ al lector ... vínculos posibles entre los hechos vitales” y “producir un ‘reconocimiento’ ... de lo que no se sabía” (13-4).

⁷ Aquí, estas tres novelas se identificarán según las siguientes siglas: TLA (*Todas las almas*), CTB (*Corazón tan blanco*) y MBP (*Mañana en la batalla piensa en mí*). Para Masoliver Ródenas, cabe agrupar estas tres novelas juntas porque comparten “una nueva perspectiva narrativa”, aunque no se puede decir que formen una trilogía propiamente dicha. Además, las tres novelas comparten la presencia de Shakespeare y Juan Benet (62).

⁸ De este modo, Marías pertenece a lo que Gonzalo Navajas ha identificado como la “nueva estética” post-posmoderna en la cual, después del sujeto fragmentado deconstruido y diluido propio del posmodernismo, se percibe “una recomposición del yo” (83): “Un indicio significativo de la nueva situación del yo es la eclosión de la forma autobiográfica que emerge con intensidad. ... [E]l conocimiento sobre el yo es transmisible a los demás, que pueden entender y aceptar las interpretaciones sobre él. Ese hecho indica que existen unos principios comunes en torno a la caracterización del sujeto. Esos principios son transindividuales y comparten rasgos de una naturaleza humana potencial de la que todos los sujetos individuales participan. A pesar de su fraccionamiento e indeterminación, es posible hacer construcciones cohesivas del sujeto que pueden servir de referencia a otros sujetos para la interpretación y construcción coherente de sus propios actos” (84). “Esta tendencia”, agrega, “... [a]lterna y se combina con otras tendencias procedentes” de la fase posmoderna; sin embargo, “la situación actual difiere de la posmoderna. Para la posmodernidad la fragmentación e indeterminación del yo se juzga como una situación definitiva. ... La fase actual sobrepasa esa situación; la considera ... desde la crítica” (92). García, por su parte, afirma que, en el caso de *Mañana en la batalla*, el intento de superar la indeterminación queda desmentido por la “dinámica narrativa” de la propia novela (“Disonancias” 138).

cuenta, el mundo depende de sus relatores”; “nada se cuenta dos veces de la misma forma ni con las mismas palabras” (*MBP* 337-8).

La misma novela *Todas las almas* comienza con una reflexión metanarrativa en que el narrador desestabiliza, de forma ejemplarmente postestructuralista, las nociones de la identidad, del sujeto unitario, y de la relación entre la realidad y el lenguaje. “Si a mí mismo me llamo *yo*”, afirma,

... es sólo porque prefiero hablar en primera persona, y no porque crea que basta con la facultad de la memoria para 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. (9-10)

No nos quepa duda: este narrador no es nada ingenuo; se ha leído, por así decir, a su Saussure y Derrida. Sabe perfectamente que la relación entre el significante y el significado es arbitraria, y que toda identidad es, en última instancia, una construcción textual cuya única continuidad real es la constancia precaria del pronombre. Desde el principio de la novela, entonces, la realidad y la identidad se nos presentan como una cadena metonímica de diferencias infinitas, generada por el irremediable paso del tiempo. Nadie, en ningún momento, es idéntico a sí mismo.

También podría considerarse típicamente posmoderna la obsesión con el acto de narrar que impulsa estas tres historias. Sus argumentos no son sino ilustraciones e indagaciones de lo que implica contar una historia, escucharla y reaccionar ante ella; de lo que significa relatar un hecho o callarlo, inventar un relato o transmitir un secreto; y de cuál es la relación entre los actos y su narración. “Todo lo que nos sucede, todo lo que hablamos o nos es relatado”, dice el narrador de *TLA*,

... todo aquello a lo que asistimos (y de lo cual, por tanto somos algo responsables), ha de tener un destinatario fuera de nosotros mismos, y a ese destinatario lo vamos seleccionando en función de lo que acontece o nos dicen o bien decimos nosotros. Cada cosa deberá contarse a alguien ... Todo debe ser contado una vez al menos, aunque, ... deba ser contado según los tiempos. (*TLA* 202)

Pero si todo lo vivido debe, en algún momento, narrarse, al convertirse en narración la realidad que la inspiró desaparece o se cancela. “Contar deforma”, afirma el narrador de *Corazón tan blanco*,

contar los hechos deforma los hechos y los tergiversa y casi los niega, todo lo que se cuenta pasa a ser irreal y aproximativo aunque sea verídico, la verdad no depende de que las cosas fueran o sucedieran, sino de que permanezcan ocultas y se desconozcan y no se cuenten, en cuanto se relatan o se manifiestan o muestran, ..., pasan a formar parte de la analogía y el símbolo, y ya no son hechos, ... [L]a única verdad es la que no se conoce ni se transmite, ... y quizá por eso se cuenta tanto o se cuenta todo, para que nunca haya ocurrido nada, una vez que se cuenta. (270-1)

La hipótesis que el narrador nos propone aquí, de que el acto de narrar es un intento de conjurar la realidad, nos proporciona una clave para comprender la motivación y el efecto del afán universalizador evidente en la narrativa del propio Marías. Narrar, para él, significa buscar “la analogía y el símbolo”, es decir, establecer algún sentido del orden en un universo que se le presenta caótico y que, por eso, le aterra. En otras palabras, el discurso narrativo sirve para *contrarrestar* esa infinita diferencia que genera el curso del tiempo. Aunque el narrador de *Todas las almas* abre su discurso autobiográfico afirmando saber que su uso de la primera persona singular no implica ninguna identidad diacrónica entre el yo actor y el yo que narra, la razón por la cual se ha decidido a relatar esta historia es precisamente para *deshacerse* de esa conciencia de la identidad fragmentada, que le perturba y asusta, y para *asimilar* de nuevo el yo que vivió la historia y con el que la cuenta.

Por eso cabe argüir que la presencia en estos textos de elementos propios de la posmodernidad no significa que se afilien a ella. Al contrario, por mucho que los narradores, en sus enfermedades y continuas reflexiones, constaten la proliferación de diferencias y la indeterminación de todo significado, no las celebran como lo haría un autor posmoderno. Lo que pretenden es combatirlas. De esta manera, la potencia desestabilizadora o revolucionaria de los postulados posmodernos queda invalidada. Asustado ante la diferencia infinita, el narrador va en busca de lo idéntico y esencial. Se refugia en la postura didáctica y pedante del que pontifica verdades inamovibles. Más que estructurados por la metonimia y la diferencia, los mundos narrativos de Marías son profundamente metafóricos. El narrador se entrega a una búsqueda obsesiva de analogías y paralelismos que, a veces, hace pensar en las características del “pensamiento mágico” infantil. (En *Todas las almas* se queja con cansancio de su propio “pensamiento que hace rimas ... que unifica y asocia y establece demasiados vínculos ...” [TLA 241-2].) Pretende captar gestos, experiencias y verdades universales que superen el paso del tiempo.

Aun así, la tensión entre diferencia e identidad, entre metonimia y metáfora, que subyace a estas tres novelas no deja de producir contradicciones. El paso del tiempo desespera al narrador porque la diferencia que genera —la imposibilidad de que nada que ocurra se pueda repetir— acaba por eliminar toda diferencia y, así, todo significado. El resultado es una nivelación total. “Hasta las cosas más imborrables”, dice el narrador de *Corazón tan blanco*,

tienen una duración, como las que no dejan huella o ni siquiera suceden, y [aun] si estamos prevenidos y las anotamos o las grabamos o las filmamos, ... habremos perdido el tiempo en que las cosas acontecieron de veras ... y mientras tratamos de revivirlo o reproducirlo ... otro tiempo distinto estará aconteciendo ... Así, lo que vemos y oímos acaba por asemejarse y aun igualarse con lo que no vimos, es sólo cuestión de tiempo, ... A veces tengo la sensación de que nada de lo que sucede sucede, porque ... nada perdura ni persevera ni se recuerda incesantemente, ... Lo que se da es idéntico a lo que no se da ... (CTB 45-6)

Irónicamente, sin embargo, los intentos del narrador por *contrarrestar* la diferencia mediante la analogía y la asimilación acaban por tener el mismo efecto

nivelador: “lo verbal nivela las cosas que como actos son distinguibles y no pueden mezclarse. Besar o matar a alguien son cosas tal vez opuestas, pero contar el beso y contar la muerte asimila y asocia de inmediato ambas cosas, establece una analogía y erige un símbolo” (298). Es más, el discurso metafórico y universalizador de Marías termina por negar no sólo la identidad sino también la historia como proceso dinámico. Yo diría que aquí, en este particular efecto ideológico, yace el peligro de la, por lo demás brillante, narrativa de Javier Marías.

Para apoyar esta tesis cabe analizar más detenidamente cómo se manifiesta ese afán de asimilación en estas tres novelas. Para empezar, es importante destacar que los narradores de Marías no sólo asimilan su propia experiencia a la del lector, sino que acaban por fundirse también con los demás personajes, y éstos entre sí. En este proceso de confusión es crucial el uso original y brillante, “intratextual”, que hace Marías del leitmotiv o de la “autocita”. Se cuentan por decenas los detalles descriptivos, ideas y frases –algunas veces inspirados en Shakespeare– que a lo largo de la novela se repiten, literalmente o casi, al menos dos veces pero en ocasiones mucho más. Estas repeticiones tejen una tupida red de interrelaciones, correspondencias, equivalencias y reflejos que abarca toda la extensión del mundo ficcional y que incluso establece conexiones entre las diferentes novelas (Martinón 357). Ya que enumerar todos estos motivos conductores sería imposible aquí, baste con algunos ejemplos. Así, el leitmotiv del río como símbolo del transcurrir del tiempo aparece varias veces en *Todas las almas*. En la misma novela se repite la idea de lo que Alfonso de Toro ha llamado el “voyeurismo acústico”, introducido por el narrador con la expresión inglesa de *eavesdropping*. Este motivo es también importante en *Corazón tan blanco*. En este último texto, además, el narrador vuelve con insistencia sobre el gesto de “la mano en el hombro” y “la lengua en el oído” que sirven al mismo tiempo para apoyar, excitar e instigar al prójimo. También en *Corazón tan blanco* se repite al menos seis veces la imagen de una frente atravesada de unos cabellos, que vuelve a aparecer de forma ligeramente variada en *Mañana en la batalla* como unos hilos de pelo, barro o sangre pegados en la piel de una nuca de mujer. Es importante destacar que, aunque se trata de detalles descriptivos metonímicos que, como ha explicado David Lodge, son propios de la narrativa realista, su repetición les presta una calidad decididamente metafórica o, en términos de Jakobson, poética; es decir, de conexión y analogía (Lodge 93-108; Jakobson 109-14).

Con esta forma brillante y elaboradísima de narrar, lo que Marías acaba por producir en los tres textos es un discurso narrativo liso y homogéneo, pulido y sin cabos sueltos, en que cada escena, personaje y enunciado es conectado e igualado a todos los demás.⁹ La idea que subyace al uso que hace Marías del leitmotiv es que las acciones, gestos y pensamientos de diferentes personajes en diferentes momentos no son sino manifestaciones de una misma conducta universal –de una especie de *Urtext* eterno del comportamiento humano.

⁹ Como observa Martinón a propósito de *Corazón tan blanco*, cada uno de los motivos recurrentes “contribuye ... a dejar en el lector la imagen de un universo novelesco suficiente e *infinito* ... es decir, como atributo de un ámbito en el que no cesan de generarse reflejos entre sus diversos planos y unidades” (360).

La repetición obsesiva, las “rimas” que hace que pensamiento del narrador, convierten el discurso narrativo en una especie de crisol en que, al final, los eventos y personajes se aglutinan y funden en categorías que pretenden ser eternas y universales –una tendencia aún reforzada por la presencia de personajes y narradores pedantes y sentenciosos a quienes les encanta expresarse en términos categóricos.

Lo curioso es que, en este intento de superar lo posmoderno, vuelva a aparecer un esencialismo positivista de carácter decimonónico. Así, por ejemplo, los personajes masculinos de estas novelas tienden a encarnar un estereotipo sexual y adoptar una conducta masculina universal de los que pocas veces se desvían. Lo mismo puede decirse de las mujeres. Éstas, sentencia el narrador a propósito de Berta, su amiga española en Nueva York, por ejemplo, son siempre “cariñosa[s] cuando tienen una ilusión” (286). Esta tendencia al reduccionismo sexista se manifiesta muy claramente en el clímax narrativo de *Corazón tan blanco*, cuando el narrador escucha, involuntariamente, cómo su padre confiesa haber matado a su primera esposa, y recrea la escena del asesinato en su imaginación. Aquí el leitmotiv de la falda arrugada le sirve para asimilar esa primera esposa a todos los demás personajes femeninos de la historia (Gloria, Miriam, Nieves, Berta y Luisa), mientras que hace lo mismo con el padre, Ranz, y los demás personajes masculinos (CTB 386). Así también el narrador de *Todas las almas* afirma categóricamente que los hombres y las mujeres piensan y actúan de forma esencialmente diferente: si para los hombres “los niños son irritantes bosquejos de caballeros”, para las mujeres “son seres perfectos” (TLA 75-6). Del mismo modo, los hombres por lo general no suelen “rememorar en voz alta las cosas remotas” a menos que estén en la cama (TLA 76). Cuando esto lo hace Clare, el narrador lo anota como excepción (TLA 264). Para el narrador, además, la identidad y comportamiento de los personajes resultan fatalmente determinados por su procedencia regional. Si los seres del sur no velan sus miradas, los del norte sí lo hacen, aunque por otro lado suelen ser más “rectos” que los del sur (TLA 186). Lo que llama la atención en estas generalizaciones es precisamente su falta de originalidad.¹⁰

La misma impresión de convencionalidad, de cliché o hasta de ramplonería, se saca al analizar en su conjunto los demás aforismos y sentencias del narrador, las “verdades de la vida” en las que se apoya para enfrentar el caótico paso del tiempo.¹¹ Según se desprende de éstas, los narradores de Marías tie-

¹⁰ Como indica Ruth Christie, lo atractivo de una novela como *Corazón tan blanco* es más su estilo que su contenido: aunque la novela no dice nada nuevo, “It is ... the way it says it that fascinates” (92).

¹¹ Como ya se ha indicado, estas sentencias son muy frecuentes. He aquí una muestra selectiva de ellas: “[N]adie se queda desnudo en medio de una habitación más que unos segundos, o si va de camino a otro sitio y se para, al cuarto de baño o a una nevera” (CTB 55); “[A] todo el mundo le gusta hacer pruebas y venir con noticias” (CTB 333); “[S]obre la almohada se traiciona y denigra a los otros” (CTB 315); “[A] quien no está no es difícil quitarle importancia, al menos verbalmente, con el comentario” (CTB 316); “[L]os intrigantes nunca viajan en fin de semana” (CTB 327); “[L]os muertos ... son la mitad de nuestras vidas” (TLA 83); “No hay mayores enemigos que los que también son amigos” (TLA 88); “[El conocimiento de sí mismo] es el conocimiento que hace atractivas a las personas” (TLA 101); “[E]l olvido origina rencor, y el rencor espantoso” (TLA 133); “Nadie piensa nunca que pueda ir a encontrarse con una muerta entre

nen una visión pragmática, más bien desencantada, de la existencia humana. Para ellos el amor es una rutina poco interesante: “La fidelidad ... es producto de la costumbre principalmente, como lo es también la llamada ... infidelidad” (TLA 175); “[l]as relaciones no consanguíneas jamás son [fructíferas o interesantes], la variedad posible de las conductas es mínima, las sorpresas son fingidas, los pasos son trámites” (TLA 93); y “el adulterio tiende a resultar barato” (TLA 254). A estos narradores el matrimonio y la paternidad les perturban e inspiran miedo porque los consideran estados poco naturales del hombre; el casarse supone “un cambio violento y que no deja respiro” (22), y el “ejercicio de la figura paterna o materna es una atribución del tiempo, sin duda un deber del tiempo. Requiere adaptación, concentración, es algo que *llega*” (TLA 131). Las únicas figuras “a las que estamos acostumbrados” y “en las que estamos o podemos estar instalados naturalmente desde el principio” son “la figura filial o fraterna”. Sin embargo, la necesidad de tener una figura paterna y otra materna es sentida por “todos en todo tiempo y en todo lugar, cualesquiera que sean nuestra edad y nuestro grado de valimiento” (TLA 86).¹² Además, los narradores de Marías suelen ser algo críticos de los tiempos que corren y levemente nostálgicos del pasado. “[L]os adultos de nuestra época están educados –estamos educados– para seguir siendo niños” afirma el narrador de *Todas las almas*, mientras que el de *Corazón tan blanco* contrapone “estos tiempos precipitados” con una época pasada “en que todo era reflexivo y pausado y todo tenía peso” (TLA 134, CTB 19).¹³

En busca de verdades universales, pues, los narradores de Marías no saben evitar la trampa de la convención y del estereotipo. Lo que es más grave, sin embargo, es que el pensamiento metafórico, mágico del narrador, combinado con su afición a la sentencia, acaba por negar la historia como proceso de cambio. Asustado por el dinamismo y la diferencia absoluta, el narrador acaba por eliminar toda posibilidad de evolución; termina por construir un mundo completamente estático. En este sentido no es casual la casi total ausencia en estos mundos narrativos de elementos y conflictos socioeconómicos o de clase, ausencia en cierto sentido típica de la narrativa española del momento (Sanz Villanueva 3). Pero no nos equivoquemos: los narradores de Marías pertenecen a la burguesía madrileña; y lo que postulan como conductas, ideas y ansie-

los brazos” (MBP 11); “No soportamos que nuestros allegados no estén al corriente de nuestras penas” (MBP 26-7); “[L]os nombres no cambian y se quedan fijos en la memoria cuando se quedan, sin que nada ni nadie pueda arrancarlos” (MBP 221); “Nos avergonzamos de demasiadas cosas, de nuestro aspecto y creencias pasadas, de nuestra ingenuidad e ignorancia ..., las vidas son a menudo traición y negación continuas de lo que hubo antes ... y sin embargo seguimos teniendo conciencia ... de que guardamos secretos y encerramos misterios, aunque la mayoría sean triviales” (MBP 258).

¹² Además, “es durante la infancia cuando más instalado se está en el mundo, o ... cuando el mundo es más mundo, y el tiempo tiene mayor sustancia, y los muertos aún no se han convertido en la mitad de la vida” (TLA 84). A pesar de esta representación positiva de la infancia, los narradores de Marías tienen una relación más bien tensa con los niños. Representan figuras impenetrables, misteriosas y a veces se convierten en rivales amorosos.

¹³ Además, como indica Masoliver Ródenas, si estas tres novelas hacen referencia a los héroes trágicos de Shakespeare, lo hace para ilustrar “la trágica incapacidad para la tragedia de nuestros contemporáneos” (62).

dades universales no son sino la expresión de la cosmovisión y moral burguesas a finales del siglo veinte –es sólo en este marco limitado donde “nadie se queda desnudo en medio de una habitación más que unos segundos, o si va de camino a otro sitio y se para, al cuarto de baño o a una nevera” (CTB 55) o que la “fidelidad ... es producto de la costumbre principalmente” (TLA 175).

En más de un sentido, la narrativa de Marías supone una vuelta a los modelos del pasado.¹⁴ Si Tolstoi abre *Ana Karenina* con una afirmación –“Todas las familias felices se parecen entre sí, pero cada familia desdichada ofrece un carácter peculiar” (1)– que pretende ser una verdad humana universal, Marías hace algo muy similar en *Mañana en la batalla*: “Nadie piensa nunca que pueda ir a encontrarse con una muerta entre los brazos y que ya no verá más su rostro cuyo nombre recuerda” (MBP 11). El mundo, para estos narradores, se construye sobre una larga serie de seguridades. Quizás sea esta característica la que ayuda también a explicar el enorme éxito comercial de Marías. Debajo de su aparente conformación a la moda posmoderna, o quizá precisamente al conformarse a esa moda, sus novelas paradójicamente ofrecen el consuelo de un universo estable, estático y armónico. En su afán de establecer un universo compartido con el lector, apoyado en este tipo de verdades vitales, la narrativa de Marías es profundamente decimonónica. Lo es también como expresión universalizadora de la ideología burguesa de su época.

SEBASTIAAN FABER

OBERLIN COLLEGE

OBRAS CITADAS

- Christie, Ruth. “Corazón tan blanco: The Evolution of a Success Story.” *Modern Language Review* 93.1 (1998): 83-93.
- García, Carlos Javier. “Disonancias coherentes en la novela de Javier Marías *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994).” *La Chispa '99: Selected Proceedings*. New Orleans: Tulane Univ., 1999. 133-42.
- . “Rastros de la memoria en *Mañana en la batalla piensa en mí*, de Javier Marías.” *Confluencia* 15.2 (2000): 72-84.
- Gelida, Roser. “El discurso de la incertidumbre: Cultura visual y la subjetividad posmoderna en la narrativa de Javier Marías.” Tesis doctoral. U of Colorado at Boulder, 1999.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Pról. Jonathan Culler. Ithaca, NY: Cornell UP, 1980.
- Jakobson, Roman. “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances.” *Language in Literature*. Ed. Krystyna Pomorska y Stephen Rudy. Cambridge, Mass.: Belknap, 1987. 95-114.
- Juristo, Juan Ángel. “La circularidad de los temas.” *El Mundo* (30 abril 1994): 11.

¹⁴ En otro lugar, Marías ha dicho que “uno de los grandes beneficios” que la década de los 80 “ha traído consigo” es “el fin de la necesidad u obligatoriedad de ser original, una de las mayores pestes que nuestro siglo ha padecido” (citado en Masoliver Ródenas 62).

- Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.
- Marías, Javier. *Todas las almas*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- . *Corazón tan blanco*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- . *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- . *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- Martinón, Miguel. "Narración reflexiva: *Corazón tan blanco* de Javier Marías." *Letras Peninsulares* 9.2-3 (1996-1997): 355-69.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "Javier Marías. El pensamiento incesante". *Vuelta* 216 (1994): 60-63.
- Navajas, Gonzalo. *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB, 1996.
- Oleza, Juan. "Un realismo posmoderno." *Ínsula* 589-590 (1996): 39-42.
- Reve, Karel van het. *Rusland voor beginners. Tien opstellen over literatuur*. Amsterdam: Van Oorschot, 1962.
- Sanz Villanueva, Santos. "El archipiélago de la ficción." *Ínsula* 589-590 (1996): 3-4.
- Stavans, Ilan. "Javier Marías: An Appreciation." *Hopscotch: A Cultural Review* 2.4 (2001): 176-181.
- Tolstoi, León. *Ana Karenina*. Barcelona: Alba, 1999.
- Toro, Alfonso de. "El arte de escribir. La infinita soledad del narrador o el mundo desde adentro: ver, escuchar y cavilar." *La novela española actual. Autores y tendencias*. Ed. De Toro y Dieter Ingenschay. Kassel: Reichenberger, 1995. 55-102.
- Traugott, Elizabeth Closs and Mary Louise Pratt. *Linguistics for Students of Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- Villanueva, Darío. Reseña de *Mañana en la batalla piensa en mí*, de Javier Marías. *ABC Literario* (8 abril 1994): 11.