

Elementos discursivos en *Los enamoramientos* de Javier Marías

José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia, España)

Abstract The essay analyzes certain elements of the narrative structure of *The Infatuations* (2011) by Javier Marías. It initially approaches the intimate relationship between Eros and Thanatos in the novel and the growing importance of Death in the work of the author. The study then focuses on two discursive resources which are privileged in the novel. The first is the narrator's perspective, who connects her view with the facts as they develop in time and also to the way the protagonist first suspects and then discovers the truth about the circumstances of Michael Devern's death. The second discursive resource that the article analyzes is the intelligent narrative organization of anticipations and prolepses. Through the selection of a series of key texts, the article highlights the way in which Javier Marías sprinkles narrative seeds which lay the foundations for the intrigue.

Tras la monumental novela *Tu rostro mañana*, desarrollada en tres volúmenes aparecidos entre 2002 y 2007, vuelve Javier Marías a la novela con la titulada *Los enamoramientos* (2011), tras admitir varias veces en público que llegó a pensar no volvería a la novela, después del esfuerzo de la anterior. Muchos estudiosos han coincidido en la idea de ser *Tu rostro mañana* obra clave en la trayectoria literaria de Javier Marías, y podría decirse que cima de su producción hasta la fecha. Así lo han afirmado buena parte de los colaboradores de un volumen crítico colectivo coordinado por Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (2009), que tras una primera parte en la que se recogen algunas de las primeras reseñas críticas recibidas por la obra, se publican una serie de estudios realizados por distintos investigadores europeos y americanos. Esta novela cerraría el que ahora ha recibido, en su edición conjunta de Bolsillo en 2013 la denominación de «Ciclo de Oxford» (formado por *Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana*). Analicé extensamente ese Ciclo, al que había llamado yo «ciclo Deza», en Pozuelo Yvancos 2010. Permanece en ésta su estilo inconfundible, lleno de pausas narrativas de índole reflexiva, muy a menudo de discurso interior de los personajes que calibran suposiciones o imaginan intenciones, un estilo que podría calificarse de único, pues no se parece a ningún otro autor. También comparte *Los enamoramientos* el mundo de otras novelas suyas, por la aparición de una serie de temas a los que Marías es fiel, como lo es a Shakespeare, quien

también volvía sobre ellos: la fidelidad, la traición, el azar, la sospecha, la vida en el recuerdo de los demás, la violencia o las fechorías que permanecen impunes. También es de Marías la inclusión en esta novela de algún episodio humorístico, bien en la socarrona sátira al mundo de los escritores, o bien, como ocurre con la aparición del profesor Rico, una inadvertida impertinencia que viene a trastocar lo cómico en serio.

Y sin embargo pese a estas constantes estilísticas, *Los enamoramientos* desarrolla un fenómeno que aparecía en *Corazón tan blanco* y en *Mañana en la batalla piensa en mí*: la concepción de la novela a partir de muy pocos personajes que desarrollan un conflicto personal en un espacio muy reducido. Podría decirse que las novelas de Marías han venido reduciendo progresivamente todo aquello que no sea mental. Mengua Javier Marías cuanto se desarrolla en el espacio exterior a sus personajes para privilegiar los pensamientos, suposiciones, conjeturas, miedos o culpas que los va atenazando.¹ De tal forma que viene siendo shakesperiano no sólo en los temas y citas internas, algunas explícitas, sino en otra dimensión: la capacidad de articular el diálogo - la estructura de *Los enamoramientos* es casi toda ella dialógica y también en esto continúa la línea de otras novelas suyas (Logie 2009, pp. 171-188) - como fuente discursiva de un conflicto trágico que crece conforme la obra avanza. Diálogo y tragedia en espacios reducidos como la cafetería, la casa de Luisa, el museo de la Ciencia y la casa de Díaz-Varela, que funcionan a modo de escenarios donde se desarrolla una intriga que al tratarse de una novela y abandonar la modalidad única de las palabras pronunciadas, permite un mayor desarrollo especulativo-reflexivo.

Aunque el título de la novela y buena parte de su desarrollo prometan situar la cuestión amorosa en su centro, la novela va adentrándose desde el principio en otras zonas del sentimiento y el alma de los personajes. Conviene por tanto prevenir contra la apariencia de ser una novela que trata del amor. En primer lugar no sería en todo caso del Amor, sino del 'enamorarse', que es cosa distinta, un sentimiento que como Elide Pittarello deja claro en el Prólogo a la edición de bolsillo (Marías 2013), se ve mejor si acudimos a las expresiones inglesa (*to fall in love*) y francesa (*tomber amoureux*); esto es, un 'estado' que implica una caída, como si fuese en una red, caída que parece, a los ojos de todo el mundo, justificar muchas otras cosas: las tonterías que se hacen cuando se es presa de tal estado, la irracionalidad en que *se cae* y la vulnerabilidad especial de quien lo sufre.

Como veremos a lo largo de este estudio, la novela desarrolla el debate interior de María Dolz, quien lo vive porque alimenta la contradicción de estar subyugada, prendida del labio (y la labia) de Javier Díaz-Varela (es

1 Un análisis pormenorizado de tal rasgo en la obra de Javier Marías puede seguirse en Alexis Grohmann (2002, pp. 123-166). Recientemente el mismo Alexis Grohmann ha denominado tal carácter digresivo como «errabundia», analizándolo en *Negra espalda del tiempo* (Grohmann 2012).

decir enamorada), al mismo tiempo que conoce que ese sentimiento suyo es inútil (Javier no lo comparte). Por otra parte seguir en trato con él resulta horrible, aunque lo consiente a pesar de descubrirlo como asesino. Todo lector aprecia la enorme sutileza que la novela recorre al representar esta íntima contradicción de María, quien no logra zafarse de ese enamoramiento ni siquiera en la escena de cierre de la novela. El interés por Javier Díaz-Varela prevalece siempre en ella sobre el despecho o incluso sobre el temor. El enamoramiento por tanto se comporta como núcleo donde se generan muchos conflictos y el principal, pues paralelamente Javier Díaz-Varela padece el mismo sentimiento para con Luisa, hasta el extremo de llevarle a urdir el asesinato de su marido (y mejor amigo suyo) por persona interpuesta.

Sin embargo con ser importante ese sentimiento es condición de Javier Marías ampliar sus novelas a otros muchos temas. Singularmente hay otro prevalente, que va creciendo con la obra del autor: la administración del *tiempo de la muerte*. De hecho el incipit de la novela marca ya que la muerte será un tema central:

La última vez que vi a Miguel Desvern o Devern fue también la última vez que lo vio su mujer, Luisa, lo cual no dejó de ser extraño y quizá injusto. (Marías 2013, p. 19)²

Ese capítulo inicial plantea ya en la primera página no sólo el anuncio de que vendrá una muerte, sino seguidamente la descripción de su figura tal como María lo vio en la foto del periódico, en trance de morir,

apuñalado y medio descamisado, y a punto de convertirse en un muerto, si es que no lo era ya para su propia conciencia ausente que nunca volvió a presentarse: lo último de lo que se debió dar cuenta fue de que lo acuchillaban por confusión y sin causa, es decir imbécilmente. (Marías 2013, p. 19)

El capítulo inicial que ha comenzado anunciando y describiendo una muerte, se cierra con la caída de Luisa en la conciencia de esa muerte:

Ella lo esperó veinte minutos sentada a una mesa del restaurante, extrañada pero sin temer nada, hasta que sonó el teléfono y se le acabó su mundo, y nunca más volvió a esperarlo. (Marías 2013, p. 21)

2 Citaré en el texto por la edición Marías (2013). Esta edición incluye un apéndice con el artículo de Javier Marías (2011) que es importante porque en él Javier Marías analiza la distinción de enamoramiento y amor, y cómo en razón de aquel estado se disculpan muchas cosas, lo que da paso al tratamiento del tema de la impunidad, que también es clave en la novela.

No únicamente este capítulo inicial sino también otros posteriores, especialmente los que reproducen el extenso diálogo entre María y Luisa en casa de ésta, con los niños en la habitación de al lado, tienen a la muerte como gran tema, en sus variaciones diversas, especialmente las referidas al duelo: el dolor y desamparo de la viuda, su incapacidad para asimilar una muerte ocurrida de ese modo, la difícil convivencia con la nueva situación, tanto de Luisa como de los niños, y cómo la relación de madre e hijos se ha transformado. Buen número de sus páginas tratan de la difícil y compleja administración de la muerte y la soledad sobrevinida por parte de los vivos, algo que en cierto modo anticipa otro motivo que posteriormente será nuclear de la segunda parte de la novela: la manera cómo los vivos terminan deshaciéndose de los muertos, para sobrevivir ellos, trazando una frontera que el *exemplum* literario posteriormente allegado, la *nouvelle* de Balzac, *El coronel Chabert*, verá desarrollarse, sólo que en boca de Javier Díaz-Varela, dialogando con María.

De manera que los dos ejes de la novela son Amor y Muerte, *Eros* y *Thánatos* no por separado sino imbricados, porque el uno lleva a la otra, pero también para sobrevivir de otra manera le termina dando la vuelta y desde *Thánatos* la novela nos llevara de nuevo a *Eros* (con el triunfo de Javier y Luisa sobre el muerto, de manera distinta cada uno de ellos), lo que implica la definitiva separación del amado difunto, la atenuación de su presencia y finalmente el olvido).³

En este estudio me detendré en dos elementos estilísticos de la trama discursiva que entiendo claves en toda la obra: la perspectiva narrativa de María y el singular manejo de las prolepsis o anticipaciones de aquello que va a venir, bien por vía explícita o por vía indirecta (Genette 1972).

De lo primero, el sabio manejo de la perspectiva narrativa en el orden de la intriga, hemos obtenido un primer ejemplo en el texto citado de la primera página, cuando María narra: «lo último de lo que se debió dar cuenta fue de que lo acuchillaban por confusión y sin causa, es decir imbécilmente, y además una y otra vez» (Marías 2013, p. 19). Si nos fijamos María, en el momento de narrar, ya sabe todo, puesto que todo su relato es una retrospectiva respecto al momento presente en el que ella está, cuando es consciente y desengañada de quién es cada quién y cómo ha actuado. Sin embargo como narradora oculta la información que como personaje conoce en este momento para situar su mirada en el personaje que era ella en aquel otro momento, cuando nada sabía y podía lamentar, junto con la propia víctima, que había muerto por confusión, «imbécilmente».

3 La creciente importancia del *Tiempo* y la *Muerte* en la obra de Marías ha sido analizada por diferentes estudiosos: Pittarello (2005); Marteen (2001); Azúa (2009); Steenmeijer (2009). En los capítulos titulados *Una voz en el tiempo* y *El rostro que no se ve* he recorrido con pormenor los temas del amor-muerte, memoria y olvido en la obra última de Javier Marías (Pozuelo Yvancos 2010).

Todo el relato de María se sostiene sobre ese pacto de suspensión de la información que se adapta a la que el personaje va consiguiendo conforme avanza la obra. Esa focalización interna de personaje que adapta su conocimiento al que tenía en el momento de los hechos, es un procedimiento por lo demás necesario no únicamente para que la intriga – no saber qué hay detrás de cada acción – se sostenga, sino también para que se ofrezcan los matices (sospechas, dudas, temores) del conocimiento progresivo que María va adquiriendo acerca de los verdaderos sucesos y las auténticas intenciones que los han provocado.

Luego del capítulo que narra la escena en la cafetería, con las buenas apariencias y singular estilo del matrimonio Desvern en plenitud de su vida de enamorados, según la mirada de María los descubre, la novela va de nuevo al momento del crimen de Desvern y vuelve a darse este singular rasgo estilístico, por el procedimiento de hacer que María narre lo que vio en el periódico sin saber cuando lo hace que aquella horrible foto del periódico con imagen del muerto, y que ella había pasado rápidamente, correspondía al marido de la pareja que tanto admiraba (Marías 2013, p. 33). Otra vez se adopta por tanto la mirada sobre los hechos desde la perspectiva deficientemente informada del personaje. Ocurre lo mismo unas páginas más adelante, cuando se ofrecen confusas y casi contradictorias informaciones que los periódicos e internet habían ofrecido sobre la figura de «el gorrilla» y el verdadero motivo del crimen.

El segundo estilema discursivo que querría analizar, el uso de prolepsis, depende en parte del señalado sobre la perspectiva. Una prolepsis o anticipación, como se sabe, permite que el orden del discurso anticipe algo que está por venir en el orden de la historia, esto es, que se verá después. Javier Marías en esta novela no hace un uso meramente circunstancial y de pasada de tal recurso, sino que lo convierte en central porque se sirve de tales prolepsis para dejar sobre el terreno (la percepción del lector en cada caso) verdaderas semillas narrativas que depositan en el lector un embrión de algo que tendrá desarrollo y que esa semilla sugiere o tímidamente avanza.

La primera prolepsis importante, aparte de la analizada en la primera frase de la novela, se da justo al final del capítulo que contiene la escena amable en que todo parece tan perfecto como lo es la pareja formada por Miguel Devern y Luisa Aldai. Dice la narradora:

Por así decir les deseaba todo el bien del mundo, como a los personajes de una novela o una película por los que uno toma partido desde el principio, a sabiendas de que algo va a ocurrirles, de que algo va a torcéseles en algún momento o no habría novela o película. En la vida sin embargo no tenía por qué ser así, y yo esperaba seguir viéndolos cada mañana tal como eran. (Marías 2013, pp. 29-30)

Pero el lector sabe que estamos en la novela, y que quizá no haya (no la hay en las de Marías) tanta separación como aparenta haber entre ficción y vida; la una y la otra se amoldan mutuamente con sorprendente soldadura, desde el momento en el que sobre ambas interviene (interviene de hecho) el azar, la Fortuna, que viene a trastocar el orden perfecto. Buena parte de las prolepsis ocurren en el cambio de fortuna futura sugerido por alguna frase, como cuando María dice de Luisa que pese a su desesperación

no lograba imaginármela en pleno abandono, de ningún tipo: ni emborrachándose bestialmente, ni descuidando a los niños, ni dándose a la droga, ni faltando al trabajo, ni entregándose a un hombre tras otro (eso más adelante) para olvidarse del que le importaba. (Marías 2013, p. 88)

Basta con esa frase entre paréntesis: «eso más adelante», para que el lector atisbe una vida en que habrá otros hombres, se dice, y no únicamente otro hombre (como será en el tiempo de la novela).

Otra forma de prolepsis se ofrece cuando María va mostrando en detalles los cambios que fue sufriendo su trato con Javier Díaz-Varela, por ejemplo cuando afirma reproduciendo su pensamiento:

«sólo la obsesión de Díaz-Varela por ella se interpone entre nosotros. Si él la perdiera, si se viera privado de su misión, de su afán...» Entonces no me forzaba a llamarlo mentalmente por el apellido, todavía era «Javier» y ese nombre era adorado como lo que no se puede conseguir. (Marías 2013, p. 176)

El cambio que opera en las reflexiones mentales de María, que van desde nombrarlo en su pensamiento como «Javier» a pensarlo como «Díaz-Varela», y ese adverbio, «entonces...» que delata ese cambio, anticipan al lector que va a darse una distancia final entre ambos personajes.

Pero junto a estas y otras prolepsis de detalle que se deslizan en una frase, un paréntesis, una prevención mental, hay algunas otras prolepsis a las que Javier Marías ha concedido importancia nuclear en la trama. Me referiré aquí a dos de ellas. La primera es el largo paréntesis narrativo que se abre con la *hipotética conversación* que habrían tenido Miguel Desverne con Díaz-Varela, según María la imagina y narra extensamente. Esa hipotética conversación, llena de vericuetos, es aquella en que Desverne enigmáticamente va introduciendo la hipótesis de que algo malo puede pasarle, lo que hace encargarle a su buen amigo entonces Díaz-Varela que lo suplante, que haga con Luisa y con los niños su papel, que los cuide y proteja. Es más cuando en tal hipotética conversación Díaz-Varela sugiere que la suplantación puede traspasar el ámbito exclusivo de la amistad para intervenir el amoroso, el de pareja, Desverne no lo cree posible, no piensa

que Luisa pueda mirar de ese modo a Díaz-Varela. Tal comentario (interpreta María) espoleó el orgullo herido de Díaz-Varela, que deseó probar que tal cosa podría ocurrir realmente.

Mediante este largo y pormenorizado inciso hipotético, Javier Marías deja sembrada en la percepción del lector un futuro posible del desarrollo de los acontecimientos, tras una muerte que en el momento en que leemos sabemos que se dio, aunque no hubiera ocurrido aún cuando la hipotética conversación habría tenido lugar.

¿Por qué elige Marías la forma hipotética para narrarla? En primer lugar es obvio que María, la narradora, no ha podido asistir a la misma, es sólo una conjetura suya que debe por tanto respetar la forma abierta de la mera posibilidad, pero ciertamente no por hipotética, y por tanto amortiguada como si se tratase de «falsa prolepsis», deja de funcionar como tal prolepsis puesto que anticipa el nudo de la trama: la sustitución de Desvern por Javier, su suplantación. Hay otra razón para la forma hipotética adoptada: permite a la narradora entrar en el alma de ambos, y sobre todo poder decir lo que Desvern habría podido sentir, prever o precaver. Tratándose además de un muerto no podría haberlo hecho de otra forma, salvo que Javier Marías hubiera cedido a Díaz-Varela la narración de tal escena o diálogo, pero entonces su función en la novela no tendría tanta fuerza, precisamente porque lo que tiene vigor estético y poético es lo premonitorio, lo que acaece como desencadenamiento de algo intuido, o previsto. Tal fenómeno en literatura (ocurre así en las buenas tragedias) es un mecanismo de efectos privilegiados. Que sea hipótesis formulada por María permite además que el nudo del conflicto imaginado, que será luego real, lo comparta con la narradora únicamente el lector, pero no Desvern, ni Díaz-Varela, al formularse como hipotético.

No dejo fuera lo apuntado antes: este artificio compositivo permite dar voz al muerto, que asistamos a sus temores y prevenciones. Permite a la narradora (y al novelista) tratar lo que no fue como si hubiese sido, y además adentrarse en lo que todavía no es (pero va a ser luego). Javier Marías llega de esa manera a dominar los tres tiempos del acontecimiento: primero el pasado, en un diálogo al que asistimos *post mortem*, al tratarse de una analepsis respecto al comienzo de la novela y al tiempo de su narración; en segundo lugar ese tiempo sería el presente (la vida, el dialogo que hipotéticamente ocurriría) y en tercer lugar el futuro anticipado, porque María en cuanto personaje narrador sometido a la perspectiva deficiente que ha adoptado, y que comentamos al principio, todavía ofrece esa suplantación como una posibilidad. La genialidad artística de Marías estriba en hacer que lo imaginario que sustenta todo el edificio de tiempos que he descrito, finalmente deje de serlo e invada la realidad, esto es, deje de ser una mera hipótesis. Tan consciente es Javier Marías de lo que está haciendo, que hace que sea el propio Miguel Desvern el que formule la singularidad de tal mecanismo:

no estoy hablando de los otros, de los que nos sobreviven y evocan y están en el tiempo, ni de mí mismo ahora, el que aún no se ha ido. Ese hace cosas, por supuesto y las piensa, nada más faltaría; maquina, toma medidas y decisiones, trata de influir, tiene deseos, es vulnerable y también puede hacer daño. Estoy hablando de mí mismo muerto, veo que se te hace más difícil que a mí imaginarme. Pues no debes confundirme, a mí vivo y a mí muerto. El primero te pide algo que el segundo no podrá reclamarte ni recordarte sin saber si cumples. (Marías 2013, p. 117)

La segunda prolepsis de las que he calificado de nucleares adviene más adelante, justo cuando la trama da su giro. Se produce por la inoculación en María de la sospecha respecto a la que habría sido verdaderamente la actuación de Díaz-Varela. Se da en el capítulo que comienza precisamente con la idea de sospechar. Es el capítulo que sigue a la larga digresión (que es ella misma anticipadora del giro de la novela) sobre *El coronel Chabert*:

Empecé no a sospechar, pero sí a preguntarme, cuando una noche, tras volver de casa de Díaz-Varela de buen humor y animada, ya acostada frente a mis árboles agitados y oscuros, me sorprendí deseando, o fue más bien fantaseando con la posibilidad de que Luisa muriera y me dejara el campo libre con él, ella que no hacía nada por ocuparlo [...] y a él era evidente que le agradaba y divertía mi compañía, desde luego en la cama pero también fuera de ella, y es esto último lo determinante [...] En estos momentos vanidosos tendía a pensar que, de no tener él aquella vieja fijación, aquella antigua pasión cerebral - no me atrevía a llamarlo aquel viejo proyecto, porque eso habría implicado sospecha y ésta aún no me había asaltado. (Marías 2013, p. 169; subrayo yo)

El salto que hay entre la pasión por poseer algo y el proyecto de tenerlo, implicaría, si se define como «proyecto» de Díaz-Varela, unas consecuencias de sospecha que aún no tenía María. Basta, como suele ocurrir con Marías, con un adverbio (antes había empleado «entonces», ahora es «aún») para introducir al lector en un cambio en la *fábula* («mise en intrigue» la llama Paul Ricoeur cuando traduce este concepto - *mythos* - de Aristóteles [1987, p. 89]).

Desde este momento, en el capítulo que ha comenzado con «Empecé no a sospechar, pero sí a preguntarme» queda sembrada la semilla narrativa de un cambio radical en el curso de la trama: la posibilidad de que Díaz-Varela haya tenido que ver con la muerte de su amigo Desvern. El tránsito hacia esa posibilidad ha quedado además vehiculado por la aspiración paralela de María (fantaseadora tan sólo) respecto a que la muerte de Luisa le dejaría expedito el camino. Javier Marías deja que sea el comienzo del capítulo siguiente el que formule ya la contigüidad de los dos deseos paralelos, y por tanto la semilla de la sospecha en la mente de María:

Si yo era capaz de desear a solas, durante un rato en la noche de mi habitación; si era capaz de fantasear con la muerte de Luisa, que nada me había hecho y contra la que nada tenía, que me inspiraba simpatía y piedad y hasta me provocaba cierta emoción, me pregunté si a Díaz-Varela no le habría ocurrido lo mismo y con más largo motivo respecto a su amigo Desvern. Uno no quiere en principio la muerte de quienes le son tan cercanos que casi constituyen su vida, pero a veces nos sorprendemos figurándonos qué pasaría si desapareciera alguno de ellos. En ocasiones la figuración viene suscitada sólo por el temor o el horror, por el excesivo amor que les profesamos y el pánico a perderlos: «¿Qué haría yo sin él, sin ella? ¿Qué sería de mí?». (Marías 2013, p. 175)

Queda fijado, justo a mitad de la novela, el dispositivo que dispara toda la acción que seguirá, y que hasta ahora ha sido únicamente anticipado y figurado por vía indirecta y supuesta sobre la muerte y el después de ella (con el diálogo hipotético de Desvern y Díaz-Varela y la historia del coronel Chabert). Ahora ya no, María se lo figura como una posibilidad, que además adopta una estructura de impecable razonamiento retórico. La *quaestio* es: si yo soy capaz de figurarme la muerte de Luisa, ¿no habría sido capaz de hacerlo Díaz-Varela para con Desvern? Hay además un *a fortiori* implícito en las frases en que María muestra simpatía y cercanía afectiva hacia Luisa. Si siendo tan frágil y amable Luisa, y sin motivo alguno de resquemor o recelo (o celos) ha nacido esa figuración, ¿qué no sería capaz tratándose de la relación Devern-Díaz Varela? Obviamente para amortiguar un poco la fuerza de esta impía o perversa figuración, se ocupa Javier Marías de poner en la mente de María que tal figuración sobre la muerte, incluso del ser más querido, no es un despropósito, sino algo habitual en la mente de cualquiera, siquiera sea por el temor a que tal muerte acaezca. Todo ello da verosimilitud creciente a la figuración y prepara al lector para que pase de ser una hipótesis mental a ser el nudo central de la trama en lo que resta de novela.

Puesto que he hablado de hipótesis y figuraciones es el momento de dejar el análisis de la función de las prolepsis en la sabia orquestación de la trama y entrar en el análisis de un rasgo al que dediqué mayor atención en mi libro *Figuraciones del yo en la narrativa* (Pozuelo Yvancos 2010) y que constituye rasgo decisivo en el estilo narrativo de Javier Marías. Me refiero al *discurso pensado o reflexivo*, germen de muchas de sus mejores páginas, también en *Los enamoramientos*. Javier Marías ha procurado además que esos parlamentos interiores, figuraciones de discurso mental lleven una marca gráfica especial; la comilla que comúnmente se ha llamado «de valor», esto es el discurso que viene marcado con una sola comilla [...], que abre y cierra el pensamiento. Realizar un recorrido de ellos sería lo mismo que comentar la práctica totalidad de la novela, por lo que me limitaré aquí a recorrer un solo momento, que me sirva además para entrar en otro rasgo

que llamaré «baile de prevenciones y distancias», especialmente sutil en la novela que nos ocupa.

Un ejemplo de discurso pensado es el que tiene lugar en la larga secuencia en que María ha despertado, cuando Díaz-Varela la creía dormida, ha oído abrir la puerta y las voces de Ruibérriz y Javier. Se origina entonces un extenso discurso pensado en que María, medio desnuda, comienza a calibrar qué le conviene hacer para fingir que no ha oído lo que ciertamente ha oído, nada menos que la confirmación de su sospecha, corroborada por el diálogo de los dos hombres en la sala que ella ha podido oír en parte desde el dormitorio. Esta larga secuencia de dudas entre lo qué hacer o no hacer, y sobre cómo fingir, abre la persecución mutua que va a ocurrir seguidamente entre María y Javier, puesto que más adelante veremos a Javier volver sobre lo ocurrido e ir cercando a María acerca de lo que ha hecho: vestirse, ponerse al menos el sostén, el rubor inevitable que la denuncia etc.

La sutileza narrativa con que Javier Marías va entrando a lo largo de una larga secuencia, me refiero ahora a la del discurso interior de María en todo un capítulo (Marías 2013, pp. 189-193), es tal, y tanto es su conocimiento del ser humano (en temores, en suspicacias, en dudas), que cuando como lectores asistimos a una reflexión como el nuevo vínculo de dos seres humanos que comparten un hecho criminal, y cómo eso les lleva a degradarse y descuidar incluso su lenguaje, no solo asentimos, sino que admiramos que pueda fijarse en tales detalles y con tal precisión, que sugiera el vericuetto mental anexo a cada suposición, cada sospecha o cada relación entre personas. Ocurre que Javier Marías hace aflorar aquellos rincones del alma humana que para casi todos pasan desapercibidos y que cuando los vemos representados asentimos porque los *sabemos* así, pero ocurre que los sabemos (y creemos que nos pertenece también) una vez hemos visto representadas reflexiones o matices que solemos pasar por alto. La soberbia originalidad del estilo de Javier Marías le hace crear mundos que son para sus lectores un descubrimiento y un reconocimiento, puesto que los vemos como si estuvieran ahí siempre (y creemos saberlos entonces) siendo así que están porque Marías los ha hecho nacer.

Otro magnífico ejemplo de discurso pensado, que adopta la forma de una *monólogo-diálogo interior*, es el que reproduce lo que María piensa mientras se ve colgada del labio de Javier y llega a acariciarlo mientras introduce una figuración de diálogo con el enamorado: «Nada ha cambiado, sigo aquí queriéndote. Nada te revelo, tú te has dado cuenta hace tiempo...» (Marías 2013, p. 212) La secuencia se alarga casi una página, en lo que la narratología de Gerard Genette ha llamado «pausa descriptiva» (Genette 1972, p. 111) (la analiza en Proust) y que entiendo yo no se denomina apropiadamente al llamarla «descriptiva», porque es otra cosa; en todo caso «pausa extensiva», o dilatada, puesto que no es descriptiva, sino propiamente narrativa, pausas en las que Marcel Proust y Javier Marías

son maestros. Tanta es la *durée* narrativa de la reflexión (no olvidemos: mientras mira y toca el labio de Javier) que cuando cierra la comilla del discurso pensado, advierte la narradora, ya sin comillas:

No es que pensara todo esto de veras, ni con claridad, pero es lo que intenté transmitir con mi dedo demorándose sobre sus labios, él se dejó hacer mientras seguía mirándome con atención, trataba de buscar señales contrarias a las que yo le enviaba voluntariosamente, notaba cómo aún recelaba de mí. (Marías 2013, p. 213)

Esa pausa extensiva, o dilatación narrativa, ha ocurrido en una escena en la que ha comenzado el baile de desconfianza de Díaz-Varela y su palatino y muy minucioso acoso indagatorio, para una María que se esfuerza en ir protegiendo la verdad de su impertinente audición del dialogo entre Díaz-Varela y Ruibérriz. No me es posible recorrer con detalle los pasos de este baile de desconfianza y de recelo mutuo que ocupa prácticamente un tercio de la novela. Luego de una pausa de las relaciones y de haber puesto ambos tiempo por medio, Javier Díaz-Varela vuelve al caso, esta vez citando con urgencia a María a su casa, y haciendo ya explícitas las razones por las que sabe que María oyó lo que no debía haber oído. Estos últimos pasos del baile hacen patente la correspondencia existente entre las prevenciones que María tuvo en su momento sobre lo que él podría pensar en cada caso (si irrumpía en el salón, si se vestía, si se ponía o no el sostén, etc.) con las que Díaz-Varela va ahora deconstruyendo, esto es desmontando pieza por pieza, hasta hacer que María reconozca la verdad.

Vendrá luego la última vuelta de tuerca de la trama, caminando hacia el final de la novela, con la inclusión de un motivo que nunca podremos saber si fue cierto o es invención exculpatoria de Díaz-Varela: haber matado por piedad del amigo, enfermo terminal de un glaucoma con metástasis. La novela se asoma a la suposición de María, que la escena final en el restaurante chino del Palace parece reforzar, de que Díaz-Varela ha engañado a todos, Ruibérriz incluido, pero es cosa que no podemos saldar fuera del pensamiento de la narradora, que ahora sí está sujeta a la limitación del punto de vista elegido, el de personaje, no omnisciente, obligada por tanto a colaborar con el final abierto de la novela.

La muerte no tiene vuelta atrás. Queda quien la sufre atrapado en el tiempo. A nadie ocurre que 'resucite', como el coronel Chabert para su desgracia cuando es así, pues todos, su mujer incluida, viven ya otro tiempo. Este pensamiento que Javier Marías viene cercando con mayor énfasis en sus últimas obras, ha dado formidables páginas a esta novela. Comunican alguna vez con páginas anteriores de *Negra espalda del tiempo* por ejemplo, en el notable texto que trata de los objetos pertenecientes al muerto, muchos de ellos ya sin continuación, atrapados en el momento

en que quedaron (libro abierto, cajetilla de tabaco con tres cigarrillos por fumar, agenda detenida, el vaso de agua, etc.) y cómo los demás saben que pertenecen al muerto e interrumpen con él la vida futura prevista para ellos, reflexión que se cierra con la formidable metonimia de la «mudez» sobrevinida de los objetos:

Todos los objetos que hablaban se quedan mudos y sin sentido, es como si les cayera un manto que los aquieta ya acalla haciéndoles creer que la noche ha llegado, o como si también ellos lamentaran la muerte de su dueño y se retrajeran instantáneamente con una extraña conciencia de su desempleo o inutilidad, y se preguntaran a coro: «¿Y ahora qué hacemos aquí? Nos toca ser retirados. Ya no tenemos amo. Nos toca el exilio o la basura. Se nos ha acabado la misión». Tal vez todas las cosas de Desvern se hubieran sentido así meses atrás. Luisa no era una cosa. Luisa por tanto no. (Marías 2013, p. 95)

Este cierre regala una frase que tiene rendimiento narrativo como formidable prolepsis. Luisa no se quedará en el tiempo de Desvern, buscará el suyo, y será con otro (el amigo respecto al cual el diccionario de Covarrubias había advertido), según el lector irá descubriendo.

Hay un momento concreto de la novela en que Maria Dolz descubre lo que una novela buena puede hacer. Ella había oído antes de boca de Díaz-Varela que la ficción tiene la facultad de enseñarnos lo que no conocemos y lo que no se da (Marías 2013, p. 157). Ahora advierte, tras leer la *nouvelle* de Balzac, lo que Díaz-Varela ha querido decirle con *El coronel Chabert*, pero que se convierte también en una formidable teoría de la novela. Recojo solamente un fragmento:

Era como si quisiera verificar en una novela – no en una crónica ni en unos anales ni en un libro de historia – persuadirse a través de ella de que la humanidad era así por naturaleza y lo había sido siempre, de que no había escapatoria y de que no cabía esperar más que las mayores vilezas, las traiciones y las crueldades, los incumplimientos y los engaños que brotaban y se cometían en todo tiempo y lugar sin necesidad de ejemplos previos ni de modelos que imitar, sólo que la mayoría quedaban en secreto, eran subrepticios y jamás salían a la luz, ni siquiera al cabo de cien años. (Marías 2013, p. 165)

Esos secretos, que anidan en el alma humana y pasan inadvertidos, incluso aquellos que no llegaron a pasar, pero pueden hacerlo, son la materia que hace genial a Javier Marías y lo sitúa en la estirpe de los grandes escritores europeos.

Bibliografía

- Azúa, Felix de (2009). «Lanzas, espadas, rostros, nada». En: Grohmann, Alexis; Steenmeijer, Maarten (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: Tu rostro mañana de Javier Marías*. Amsterdam; New York: Rodopi, pp. 49-54.
- Genette, Gerard (1972). *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.
- Grohmann Alexis; Steenmeijer, Maarten (eds.) (2009). *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: Tu rostro mañana de Javier Marías*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Grohmann, Alexis (2002). *Comings into one's Own. The Novelistic Development of Javier Marías*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Grohmann, Alexis (2012). *Literatura y errabundia (Javier Marías, A. Muñoz Molina y Rosa Montero)*. Amsterdam: Rodopi.
- Logie, Ilse (2009) «Javier Marías: *Tu rostro mañana* o la redención a través de la escritura». In: Grohmann, Alexis; Steenmeijer, Maarten (eds.). *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: Tu rostro mañana de Javier Marías*. Amsterdam; New York: Rodopi, pp. 171-188.
- Marías, Javier (2011). «La plaga de la impunidad». *El País Semanal* (27 de Febrero).
- Marías, Javier (2013). *Los enamoramientos* (prólogo de Elide Pittarello). Barcelona: Random-House Mondadori.
- Pittarello, Elide (2005). «Haciendo tiempo con las cosas». En: Andrés, Irene; Casas, Ana (eds.), *Javier Marías*. Madrid: Universidad de Nêuchatel-Arco Libros, pp. 17-48.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Nueva York; Valladolid: Cátedra Miguel Delibes; CUNY; Universidad de Valladolid.
- Ricoeur, Paul (1987). *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Ediciones Cristiandad, p. 89.
- Steenmeijer, Maarten (2009). «Tiempo rimado, tiempo cojo: una lectura bilingüe de Marías». In: Grohmann, Alexis; Steenmeijer, Maarten (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: Tu rostro mañana de Javier Marías*. Amsterdam; New York: Rodopi, pp. 133-148.
- Steenmeijer, Marteen (eds.) (2001). *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam: Rodopi.

