

**EL PENSAMIENTO Y EL ESTILO: REALIDAD Y FICCIÓN
EN LA OBRA DE JAVIER MARÍAS**

**THOUGHT AND STYLE: REALITY AND FICTION
IN JAVIER MARÍAS' WORK**

CHRISTIAN SNOEY ABADÍAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA / UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Resumen: La tematización de las diferentes formas en que la ficción se relaciona con la realidad es uno de los centros de la obra narrativa de Javier Marías. El objetivo de este artículo es precisamente estudiar este aspecto en su obra, en concreto, a partir de *Todas las almas* y de *Negra espalda del tiempo*, puesto que la escritura de la segunda se activó a raíz de la recepción de la primera. En relación con esto, se analizará también el cuestionamiento del realismo de ascendencia decimonónica que despliega en *Negra espalda del tiempo*, a la par que se atenderá también a la vinculación con la teoría de la novela de Juan Benet, por lo que se dará también un primer esbozo de una teoría de la novela de Javier Marías, en la que la noción del estilo vinculado al pensamiento ocupa un papel central.

Palabras clave: narrativa española; siglo XX; Javier Marías; *Negra espalda del tiempo*; realidad y ficción

Abstract: The numerous ways in which fiction intertwines with reality is one of the cardinal points in Javier Marías' literary work. Precisely, the purpose of this paper is to study this face of Javier Marías' work based on *Todas las almas* and *Negra espalda del tiempo*, specifically, since the making of the latter steamed from the reception of the former. Regarding that matter, the suspicion towards the nineteenth-century realism that appears in *Negra espalda del tiempo* will also be analyzed, while the connection with Juan Benet's theory of the novel will also be addressed, therefore there will also appear a first outline of a theory of novel by Javier Marías, in which the notion of style linked to thought plays a central role.



Keywords: spanish literatura; siglo XX; Javier Marías; Negra espalda del tiempo; reality and fiction

Estoy entre yo y yo

Paul Valéry

Introducción

La tematización de las diferentes formas en que la ficción se relaciona con la realidad es uno de los centros de la obra narrativa de Javier Marías. Este será el aspecto en el que se centrará el presente artículo, en concreto a partir de dos novelas, *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*, y en cómo la ficción modificó la vida de su autor desde la escritura de la primera de ellas, lo cual originó la publicación de la segunda. La totalidad de su obra es amplia y abarca desde novelas a recopilaciones de artículos publicados en prensa, ensayos, libros de cuentos y traducciones, entre las que destaca, por la influencia en su propia obra, la de *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Sterne. Por ello, en primer lugar, se traza un breve panorama de su narrativa, en concreto de algunas de sus novelas, *Los dominios del lobo*, *Travesía del horizonte*, *El monarca del tiempo*, *El siglo* y *Tu rostro mañana*, puesto que tan solo se pretenden esbozar unas breves líneas que recorren su novelística.

En segundo lugar, se analiza *Negra espalda del tiempo*, en relación con *Todas las almas*, con especial atención a la reflexión que se despliega en la novela acerca de las relaciones entre realidad y ficción y al tiempo, como constantes en la novelística de Javier Marías. Como sustento del análisis se ha partido fundamentalmente de las propias reflexiones acerca de diversas cuestiones literarias que Javier Marías ha escrito, sobre todo en el volumen *Literatura y fantasma*. Por ello, se analizan también los mecanismos estilísticos y compositivos de su narrativa en general, así como la influencia de Benet y de la tradición literaria anglosajona, francesa, americana. La idea de la que parte el análisis de *Negra espalda del tiempo* es la de reflexionar acerca de cómo en esta novela —y en su narrativa en general— se cuestiona el realismo de ascendencia decimonónica, y en concreto esta novela resulta representativa de ello, pues no solo se lleva a cabo esta reacción desde el estilo narrativo o la ejecución de la obra sino también desde numerosas reflexiones metaliterarias acerca de la relación entre realidad y ficción, que llegan a cuestionar la mimesis y el papel del lenguaje como vehículo de representación.

1. Breve panorama de la narrativa de Javier Marías

Este breve apartado no pretende ser una relación exhaustiva de la extensa obra narrativa de Javier Marías, sino más bien una suma contextual de aquellas novelas que, de alguna manera, contribuyen a la formación de la voz tan personal de Javier

Marías y que, por otro lado, cimentan una reacción contra la tradición de la novela realista. *Los dominios del lobo* (1971), su primera novela publicada, puede considerarse una novela de formación, cuya escritura parte de las influencias cinematográficas y literarias americanas, como el propio autor reconoce en el ensayo "Autobiografía y ficción"¹. *Travesía del horizonte* (1973) es su segunda novela. Aquí, con un componente de aventura, ensaya múltiples tiempos y espacios y el recurso del manuscrito encontrado: Holden Branshaw lee, en un salón, ante un círculo de personas, el manuscrito de *Travesía del horizonte*, tejido a partir de silencios e intrigas. Como apunta el mismo Marías: "hacia un nuevo homenaje y una nueva parodia —mucho más consciente ahora— de la novela eduardiana en esta ocasión, particularmente de Joseph Conrad y Henry James, con unas gotas de Conan Doyle» (Marías, 2001: 59). Respecto a esta obra y a la primera novelística de Javier Marías, destacan las opiniones vertidas por Rosa Chacel en su correspondencia, en la que valora esta novela y capta las posibilidades futuras de su narrativa: "lo único que está claro es que el libro es un alarde de posibilidades» (Chacel, 2013). Y más adelante: "el libro es bueno y valiente, y el próximo lo serás más» (Chacel, 2013).

Para la comprensión tanto de la pretérita como de la posterior narrativa de Javier Marías interesa detenerse en *El monarca del tiempo* (1978) en la medida en que se cuestiona la tradición realista y que se encuentran, ya, elementos novelísticos distintivos de su voz. En esta obra se reúnen cinco piezas: «El espejo del mártir», «Portento, maldición», «Fragmento y enigma y espantoso azar», «Contumelias» y «La llama tutelar»². Por tanto, la inserción genérica de esta obra se plantea como el primer problema; sin embargo, en el ensayo "Desde una novela no necesariamente castiza», Javier Marías la llama novela por la capacidad de asimilación de este género. Así, desde su estructura cuestiona el género novela, sin embargo, acaso una secreta unidad interrelacione estas cinco piezas. En cuanto a la posición de esta obra dentro de su narrativa, opina que "ese libro constituye un nuevo punto de partida en varios aspectos; quizá —visto ahora— es un libro de transición» (Marías, 2001: 64). En efecto, este punto de partida funda desarrollos que prolongará en siguientes novelas, por ejemplo, en *Negra espalda del tiempo*, como después se retomará. Ana Rodríguez Fischer, a propósito de las valoraciones de

¹ En este ensayo, Javier Marías explica en estos términos su novela: «La acción de mi primer libro transcurre íntegramente en los Estados Unidos y los personajes son asimismo americanos, y además esa América representada no se pretende real, sino literaria y cinematográfica [...] La novela, sin embargo, era deliberadamente mimética, incluso paródica, y en modo alguno escondía las referencias culturales en que se basaba o a partir de las cuales fabulaba» (Marías, 2001: 72).

² Posteriormente, «El espejo del mártir» y «Portento, maldición» aparecieron en el volumen de cuentos titulado *Mientras ellas duermen* (1990) y más tarde en *Mala índole. Cuentos aceptados y aceptables* (2012). Asimismo, «Fragmento y enigma y espantoso azar» se recogió en la complicación de ensayos *Literatura y fantasma*, primero publicada por Siruela en 1993 y más tarde por Alfaguara.

Elide Pitarello, sintetiza esos elementos: "la mezcla de géneros literarios, la presencia de personajes pasivos e irresueltos, el contagio entre ficción y realidad o la presencia de ésta en aquella, el «desorden» temporal, la magnífica elocuencia de los narradores» (Fischer, 2004: 62).

Aunque con cierta unidad, las piezas contenidas en *El monarca del tiempo* presentan una multiplicidad de tonos o registros; sin embargo, el tiempo es el tema central, como después posteriormente en otras novelas suyas. El primero de los relatos, "El espejo del mártir», está formado a partir de un extenso monólogo de un coronel, solamente cortado en ocasiones por descripciones situacionales que describen la actitud del personaje, hasta que finalmente se revela que el narrador es a la vez el receptor del referido monólogo, en un primer lugar acerca de la destitución del receptor, pero que acaba tornándose en el relato de lo que en un principio se percibe como un inciso en la conversación: el caso del capitán Louvet, a través del cual se desliza el tema del tiempo: "penetró en otro tiempo, ¿comprende?, un tiempo distinto que no conocemos» (Marías, 2013: 381). Por tanto, a través tanto de la estructura monologal como de la construcción del relato mediante una digresión se plantea una alternativa al realismo. La última pieza de *El monarca del tiempo*, "La llama tutelar», destaca en el mismo sentido de reacción contra el realismo, puesto que actúa como una suerte de coda poética articulada en forma de pieza teatral. Puede hablarse, entonces, de *El monarca del tiempo* como novela, pero que a su vez cuestiona el mismo género, como más adelante *Negra espalda del tiempo* (1998).

El siglo (1983), una novela que fue preferida por Javier Marías, y por ello se trata aquí, es la historia de un delator, contada alternativamente por una voz en primera persona y otra en tercera: unos capítulos se narran a partir de la perspectiva en primera persona de Casaldáliga, personaje que ya aparece en "Portento, maldición» de *El monarca del tiempo*; otros capítulos, en cambio, desde un narrador en tercera persona, dan noticia de la vida de este personaje hasta sus treinta y nueve años. Sin embargo, como señala el propio Marías, los capítulos en primera persona no conforman una revisión subjetiva de lo contado desde la distancia de la tercera persona, sino al contrario, se centran en el presente de su vejez (Marías, 2001: 67-68).

Por el impacto en el panorama narrativo, *Tu rostro mañana* es de requerida mención. Consta de tres volúmenes, *Fiebre y lanza* (2002), *Baile y sueño* (2004) y *Veneno y sombra y adiós* (2007), y el inicio de la trilogía, su primera oración, condensa y retoma un tema recurrente de su narrativa: el hecho de contar, de relatar: "No debería uno contar nunca nada, ni dar datos ni aportar historias» (Marías, 2002: 13). La trama puede condensarse en pocas líneas, pues se trata de la pertenencia del narrador, Jaime o Jacobo o Jacques Deza, el mismo que en *Todas las almas* aparece innominado, al Servicio Secreto británico; sin embargo, la novela traspasa tales fronteras mediante el estilo errabundo característico de Marías, y como apunta Félix de Azúa en una reseña aparecido a raíz de la publicación del último volumen de la trilogía aquí se convivan lo que puede considerarse un argumento de tintes "populares» con una ejecución perteneciente a la denominada

"alta literatura» o apelativos afines, cuyo tema, según apunta, es el tiempo como destrucción, traducido, por otro lado, a la sintaxis (Azúa, 2007).

Puede extraerse a partir de este breve y sesgado repaso de algunas novelas de Javier Marías que se aleja de la tradición literaria española —como su maestro, Juan Benet— desde su primera novela, además de forma consciente:

Este rechazo se basaba en parte en razones literarias: como todo el mundo sabe pero no todo el mundo está dispuesto a reconocer, la tradición novelística española es, además de escasa, pobre; además de pobre, más bien realista; y cuando no es realista, con frecuencia es costumbrista (Marías, 2001: 55).

Siguiendo esta premisa, la narrativa de Javier Marías explora otras vías que reaccionan contra ese realismo dominante, de tal forma que incluso llega a cuestionar el género de la novela y el estatuto de la realidad y la ficción, como sucede con *Negra espalda del tiempo*.

2. *Negra espalda del tiempo* o la irrealidad

El pretexto del que parte la escritura de *Negra espalda del tiempo*, aunque después deviene en mucho más, es la recepción de *Todas las almas* (1989), pues se entendió que aquello que se relata en esta tiene su referente en el autor real; además, se interpretó que era una *roman à clef* —como el propio Marías relata en *Negra espalda del tiempo*—, es decir, no solo que la voz del narrador se asimilara con la del autor, sino que detrás de los personajes se escondían personas que conociera en Oxford. En efecto, el punto de vista adoptado en *Todas las almas* es la primera persona, es la voz de un narrador innominado deliberadamente, pero se trata de una novela; es decir, de ficción. Una obviedad en apariencia que no resultó ser tal. Narrador y autor, no obstante, solo comparten algunos datos: impartir clases en Oxford durante dos años, una casa idéntica, el hecho de tener tres hermanos y ser oriundos de Madrid. Además, casi de forma programática, en el arranque de *Todas las almas* ya se postula la distinción entre autor y narrador, además de aludir al carácter fragmentario del humano:

Aunque el que habla no sea el mismo que estuvo allí. Lo parece, pero no es el mismo. Si a mí mismo me llamo *yo*, o si utilizo un nombre que me ha venido acompañando desde que nací y por el que algunos me recordarán, o si cuento cosas que coinciden con cosas que otros me atribuirían, o si llamo *mi casa* a la casa que antes y después ocuparon otros pero yo habité durante dos años, 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 (Marías, 2013: 17).

Hasta aquí, a día de hoy, podríamos decir que se trata de autoficción, pero no es tal, puesto que la cuestión es que el peso recae en analizar la maquinaria del yo ficcional, por tanto, expone los resortes de la autoficción y la decantada al lado de la ficción. En el ensayo «Quién escribe»³, a propósito de la sobredicha polémica acerca del contenido autobiográfico, ejerce uno de los rasgos distintivos de su narrativa: la ambigüedad, puesto que precisamente trata, aquí, la cuestión de la separación entre Autor y Narrador⁴, pero desde la ambigüedad, pues, aun negando cualquier asimilación, mediante la ironía, problematiza la tensión entre realidad y ficción. Explica en este ensayo, además, que para *Todas las almas* no creó una voz impostada, ficticia, sino que no rehusó su propia voz, su «dicción habitual o natural por escrito» (Marías, 2001: 101). Es decir, le presta al narrador el disfraz de su propia voz, tan distintiva, como apunta Ana Rodríguez Fischer: «esa supra-voz narradora que [...] envuelve (y fagocita) a las de los personajes, salvo, claro está, en las escenas dialogadas, tan características de las obras de Marías» (Fischer, 2004: 63). Por otro lado, a raíz de ver detrás de los personajes de la novela ciudadanos de Oxford, establece la procedencia de los distintos personajes. En primer lugar, Clare Bayes, la amante del narrador en *Todas las almas*, pertenece por entero al orbe de la ficción. En segundo lugar, toma un personaje histórico: el malogrado escritor John Gawsworth, de quien trató en un artículo aparecido el 23 de mayo de 1985 en *El País* con el título de «El hombre que pudo ser rey». Gawsworth representa la figura del escritor desconocido, sin presencia en los manuales de literatura, que el narrador halla azarosamente en sus batidas bibliófilas por las librerías de viejo —tema recurrente tanto en *Todas las almas* como en *Negra espalda del tiempo*—. El interés por este escritor surge a raíz de otro de los temas habituales de Marías: el azar, pues Gawsworth, como el autor, publicó su primera obra tempranamente, sin embargo aquel sufrió un destino cruel y acabó sus días paseando un carrito de niño ocupado por botellas vacías, como se relata en *Todas las almas* y más tarde se retoma en *Negra espalda del tiempo*. Finalmente, el último tipo de personajes son aquellos relacionados en mayor o menor medida con personas reales. Entre esta multitud de personajes destaca el carismático Toby Rylands y, en concreto, su construcción, pues en este ensayo-ficción se explica que su perfil final surge de la combinación de un profesor de Oxford en cuanto a la descripción física y respecto al carácter participa de algunos rasgos de Vicente Aleixandre. En *Negra espalda del tiempo* este personaje tiene su prolongación o sombra para relatar otro caso azaroso: aquellas andanzas en el espionaje ficcionalizadas en *Todas las almas* parecen corresponderse con la realidad. Cabe precisar, por otro lado, que la recepción autobiográfica de esta novela se corresponde con el ambiente que se narra y se ironiza en esta novela, es el ambiente del cuchicheo

³ En su origen una conferencia leída en 1989 y posteriormente incorporada al volumen *Literatura y fantasma*.

⁴ Las mayúsculas iniciales son de Javier Marías.

que domina Oxford, el afán por saber de los demás y contarlo. Es verosímil pensar, entonces, que dentro de esa órbita se entendiera como una *roman à clef*.

El otro elemento importante dentro de esta clasificación de personajes es, indudablemente, el narrador, y en este punto es donde se percibe esa ambigüedad, puesto que Marías afirma que el narrador se presenta disfrazado o caracterizado de él, pero no es él aunque no puede ser otro que él. Y en todo caso pretendía que fuera nadie o cualquiera y en última instancia «Otro-además-de-yo» (Marías, 2001: 105). Por tanto, desde este mismo ensayo prolonga otro de sus temas centrales: las interferencias o la relación entre realidad y ficción.

Esta tensión generada por la recepción de *Todas las almas genera Negra espalda del tiempo*, obra que no solo parte de la sobredicha diatriba, sino que, tanto desde su planteamiento o construcción hasta las reflexiones que se deslizan por ella, cuestiona el género de la novela, desde el mismo momento en que la voz narradora define el mismo texto como «falsa novela». Sin embargo, Marías, a lo largo de sus ensayos, desliza su concepción acerca del género, que podría resumirse en la siguiente cita: «la novela, en efecto, es un género híbrido, bastardo, de escaso linaje, demasiado indefinido y amplio y [...] «moderno»» (Marías, 2001: 271). Esta es, en efecto, la definición quizá más acertada que pudiera hacerse de *Negra espalda del tiempo*: amplia, indefinida, especialmente híbrida, dado que la novela fagocita con facilidad materiales y géneros diversos y los torna novela, su misma materia. Una de las principales facetas de esta novela es su carácter meta-textual o metaficcional, pues el tema que se aborda es precisamente el hecho mismo de contar, de narrar, entendidos como formas que implican ficcionalizar, de tal manera que los límites entre realidad y ficción se borran, como se trata ya desde la primera oración: «Creo no haber confundido todavía nunca⁵ la ficción con la realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo» (Marías, 1998: 9). Y más adelante: «Así, cualquiera cuenta una anécdota de lo que le ha sucedido y por el mero hecho de contarlo ya lo está deformando y tergiversando» (Marías, 1998: 9) Así, el acento no reside tanto en lo narrado sino más bien en el hecho mismo de narrar, hasta el punto que se ejemplifican o se explicitan los mecanismos de la ficción, como más adelante se tratará. En las tres primeras páginas de esta «falsa novela» toda esta reflexión se condensa. Este planteamiento conlleva cuestionar el precepto tradicional de la mimesis como una de las formas de responder a la novela decimonónica: «la lengua no puede reproducir los hechos ni por lo tanto debería intentarlo» (Marías, 1998: 9), puesto que, además, «la palabra —incluso la hablada, incluso la más tosca— es en sí misma metafórica» (Marías, 1998: 10). Incluso llega a extender esta reflexión al ámbito de la historiografía con unos planteamientos similares a los de Hayden White⁶ y

⁵ Con este «todavía nunca» en el mismo inicio se construye mediante la ironía esa dialéctica de la ambigüedad y que contribuye a parodiar la sobredicha recepción de la anterior novela. Más adelante especifica: «—sí, todavía nunca, es deliberada la incorrección—» (Marías, 1998: 75).

⁶ Cf. Hayden White: *El texto histórico como artefacto literario*.

en general a los del giro lingüístico de la historia, con autores como Paul Veyne, Roland Barthes o Michel de Certeau: «'Relatar lo ocurrido' es inconcebible y vano, o bien es sólo posible como invención» (Marías, 1998: 10). Después de exponer este cuestionamiento contra el modo tradicional de entender la novela, con ironía expone el proyecto narrativo de esta «falsa novela»: «relatar lo ocurrido o averiguado o tan sólo sabido — lo ocurrido en mi experiencia, o en mi fabulación, o en mi conocimiento, o es tan sólo conciencia que no cesa— a raíz de la escritura y divulgación de una novela, de una obra de ficción» (Marías, 1998: 11). En un punto de partida que bien recuerda al de algunos inicios de ensayos borgeanos.

Más adelante, en estas páginas iniciales, que actúan de forma programática y cuyos temas se van retomando a lo largo de toda la obra, también se detalla la manera en que se relatará este material, y aquí es donde se encuentra captado uno de los rasgos estilísticos de la novelística de Marías: contar sin argumento o trama, «ni siquiera una historia con su principio y su espera y su silencioso final» (Marías, 1998: 12). Bajo esta manera de entender la escritura novelística, sin argumento, se asienta otro de los pilares a través de los que la escritura de Javier Marías se aleja de los cánones realista cuestionándolos. En su ensayo «Errar con brújula» da las claves de gran parte de su estilo. En primer lugar, se encuentra la idea de escribir con brújula en lugar de con mapa; es decir, en lugar de escribir con un plan predefinido desde el inicio, su proceder consiste en averiguar, como el lector, a medida que avanza la escritura. Se aplica a la novela el mismo principio de conocimiento que a la vida, pues «no podemos comportarnos, ni decidir, ni elegir, ni obrar en función de un final conocido o de lo meramente posterior, sino que ese final o lo posterior deberán *atenerse* a lo ya vivido» (Marías, 2001: 108). Así, su estilo puede definirse como una errabundia de la escritura, cuyos antecedentes los remonta a Cervantes, Sterne, Proust, Nabokov, Bernhard o Benet, caracterizados por «la divagación, la digresión, el inciso, la invocación lírica, el de-nuesto y la metáfora prolongada y autónoma, respectivamente» (Marías, 2001: 109). La escritura de Marías se rige, entonces, por la idea tomada del Sterne: *Yoy progress as you digress*, es decir, «cómo hacer que la digresión y el desvío formen parte de la historia que se está contando y de su avance o progreso» (Marías, 2001: 269). Por tanto, la escritura de la novela progresa mediante incisos, episodios que ocurren porque sí y el autor o lector deberán buscar la asociación o el sentido, casi al modo de la teoría de la imagen huidobriana, y que, por supuesto, responde al modo realista de narrar, que transmite la sensación de un orden y de un modo regido por leyes y causalidades, cualidad que, por otra parte, en el siglo XIX, es en la que se escudó la historiografía científica.

De la misma manera que se construye el relato a través de modos de aprehensión de la realidad semejantes a los que rigen la vida, con la formación de los personajes en Marías sucede algo similar: sus personajes no son lo contado, lo dicho, los logros, sino que más bien la dimensión que interesa captar es la otra, aquella parte del humano que es lo imaginado, lo soñado, lo posible, lo nunca realizado, lo que quedó por el camino, lo irreal: «Las personas tal vez consistimos, en suma, tanto en lo que somos como en lo que no hemos sido, tanto en lo comprobable y cuantificable y recordable como en lo más incierto, indeciso y difuminado,

quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser» (Marías, 2001: 113). Esta dimensión del humano se recoge en la metáfora que titula la novela, *Negra espalda del tiempo*, parafraseada de *La Tempestad* de Shakespeare y que emplea con frecuencia en otras novelas. Con la idea del revés del tiempo, su negra espalda o su abismo, se capta aquello que no ha sucedido, pero que podría haber sucedido; aquello que, por ejemplo, la muerte se ha llevado, como en la parte en que relata la muerte prematura de su hermano y las distintas posibilidades de no haber sido así. Y que, conviene precisar, tiene una tradición, puesto que uno de los ejes también de la poesía de Mark Strand, precisamente, es la tematización de la irrealidad, toda la parte de irrealidad de la vida. Por tanto, que esta metáfora titule la novela implica que es esta idea del revés del tiempo lo que rige la ficción, por lo que a lo largo de estas páginas se ejemplifica y trabaja:

‘el revés del tiempo, su negra espalda’, tomando de Shakespeare la misteriosa expresión y por dar algún nombre al tiempo que no ha existido, al que nos aguarda y también al que nos guarda y también al que no nos espera y no acontece, por tanto, o sólo en una esfera que no es temporal propiamente y en la que quién sabe si no se hallará la escritura o quizá solamente la ficción (Marías, 1998: 362-363).

Ese revés del tiempo es, entonces, el que rige la misma narración de *Negra espalda del tiempo*, pues para ese tiempo que no ha existido, el de la ficción, la organización temporal heredada de los cánones decimonónicos no resulta el molde apropiado, teniendo en cuenta, además, el uso de una escritura que progresa a través de digresiones, sin trama planificada, por lo que *Negra espalda del tiempo* no se organiza mediante un tiempo cronológico o histórico, sino que más bien presente, pasado y futuro se funden en ese tiempo que no existe no más que en la ficción. Así, el tiempo surge de la materia narrativa y no a la inversa, es decir, lo relatado no se atiene a los cauces de un tiempo, sino que el tiempo mismo surge del avance de la ficción, mezclándose por efecto de esa poderosa voz narrativa.

Pese a que en su inicio se anuncie que el objeto de esta «falsa novela» es desentrañar las relaciones entre realidad y ficción a partir de cómo una novela ha pasado del ámbito de la fabulación al de la realidad modificando la vida de su autor, las líneas que entretujan este texto son múltiples, pues se trata de «un libro de incisos» (Marías, 1998: 57); así, también se da el proceso contrario: cómo se pasa de la realidad a la ficción (Fischer, 2004: 69) en el sentido de asistir al proceso de ficcionalización o de construcción de la escritura. A este respecto pueden destacarse tres episodios. El primero de ellos corresponde a las páginas dedicadas a Francisco Rico, quien había aparecido detrás de la figura del personaje profesor Del Diestro en *Todas las almas*, profesor Villalobos en *Corazón tan blanco* y posteriormente, como una constante, aparece ficcionalizado con su mismo nombre en numerosas novelas de Marías, como por ejemplo en *Los enamoramientos*. En

el diálogo que comparten Rico y la voz del autor en *Negra espalda del tiempo* pueden extraerse numerosas claves para desentrañar la relación entre ficción y realidad, pues aunque en una novela aparezca un nombre real, es decir, que remita a una persona perteneciente al ámbito extratextual, no implica que en la novela sea real, pues desde el mismo momento en que se incorpora a la novela penetra en el terreno de la ficción. A este respecto, complejo es desentrañar el asunto de la voz del autor o de su presencia o ausencia para construir la trama, como postula en el inicio de la novela (Fischer, 2004: 69). «Pero esto no es una ficción, aunque sí debe de ser un cuento» (Marías, 1998: 74) concluye al final del capítulo dedicado a Rico, claramente como ironía, pues, remontando de nuevo a las primera páginas, contar implica tornar en ficción. Por tanto, aunque hable como autor, como Javier Marías, del mismo modo que sucede con Rico o Benet, desde el momento en que pasa por el lenguaje, por la escritura, también el estatuto de la voz del autor se torna ficcional. No obstante, una de las líneas que se tejen en la novela es la de mantener una cierta ambigüedad, a través de la ironía, acerca de la relación entre ambos ámbitos, por lo que se explica la incorporación de una gran cantidad de material visual, como fotografías, cuadros, documentos, libros, incluso sellos del Reino de Ronda.

El segundo episodio destacado en este sentido es, en realidad, tres momentos de la novela: aquellos en que la voz relata la visión de una mujer y un hombre, temprano, esperando el autobús. A partir de esa imagen operan los mecanismos de la ficción o del revés del tiempo, es decir, fabula aquello que quizá nunca ha existido, de tal manera que se está ejemplificando o ejecutando el tema de la novela: el mismo hecho de contar o de construir ficciones, sumado a la idea antes expuesta de que el humano también es lo que no le ha sucedido: «hasta que la soñolienta mano de algún funcionario repara en el gasto y apaga la luz, y luego la apaga. Y aun así los pasajeros ahí siguen, y aun así la luz no se ha apagado» (Marías, 1998: 404). Finalmente, el tercer aspecto que intensifica este juego de imbricaciones son las uvas que el autor ficcionalizado lleva en su mano en el episodio en que se rencuentra con los libreros que aparecen en *Todas las almas*. El detalle de las uvas, además de teñir la escena de humorismo, desnaturaliza la realidad.

Otros diversos materiales, además, componen la novela; todo tiene cabida en ella, desde el pensamiento o reflexiones que jalonan el texto ya sea acerca del azar o de la muerte, glosas a textos o a noticias, fragmentos incorporados de *Todas las almas* que aquí se amplían, se matizan, se comentan o se desvela aquello que restó por decir hasta la profundización en ciertos personajes, pues amplía el mundo que rodea a John Gasworth a través de dos personajes. El primero de ellos es Wilfrid Ewart, otro escritor malogrado, como John, rescatado por él. Muere en la Habana por una bala perdida, y es por ello que en la novela, a raíz de este suceso, se despliega toda una lección de exégesis acerca de las imprecisiones de esta noticia periodística. El segundo es Oloff de Wet, piloto en la Guerra Civil y a quien se le debe la máscara mortuoria de Gawsorth que se reproduce tanto en *Todas las almas* como en *Negra espalda del tiempo*. A propósito de este personaje se despliega de nuevo otro ejemplo de ese revés del tiempo mediante la fabulación

de una conversación irrisoria y ridícula entre este personaje y Franco. Estos dos personajes caracterizan otra de las ideas de Marías acerca de la ficción: recordar los recuerdos que le son ajenos al escritor sumado al azar de saber acerca de ellos; así, el autor deviene la voz de estos muertos en el tiempo, es su fantasma —motivo recurrente en su novelística—, pues la tarea del fantasma se asemeja a la del escritor en la medida en que no está del todo presente pero asiste a los acontecimientos.

Un aspecto frecuentemente debatido en la bibliografía sobre Marías es el de sus influencias literarias, pues, como él mismo señala, sus precedentes no se encuentran en la tradición española —contra la que responde—, ya desde *Los dominios del lobo*. Como sucede con Juan Benet, su maestro, su interés literario se centró en la tradición inglesa, francesa, también la norteamericana o la rusa y alemana, por lo que puede señalarse a autores como Laurence Sterne, Henry James, Thomas Browne o Joseph Conrad como influencias de su narrativa. A propósito de Juan Benet, Marías afirma que una narrativa sustentada en el pensamiento y que lo deje fluir no goza de una tradición en la narrativa española. Tanto en la obra de Benet como de Marías el pensamiento desplegado en largas reflexiones —o como él mismo define como «latigazos de pensamiento (Marías, 2001: 237)— es consustancial:

La tradición española no ha sido muy pródiga en pensamiento: nos falta un Diderot, un Conrad, un Kafka, un Proust. Nos falta algo menos desde hace veinticinco años, en que apareció apenas se enterar nadie *Volverás a región*, primera novela de Juan Benet, libro fundacional (Marías, 2001: 236).

En lo que atañe al pensamiento volcado en las novelas la influencia de Benet en Marías no es tanta como el influjo que proviene de esa tradición europea y norteamericana arriba señalada. En la sintaxis, posiblemente el rasgo del estilo de Marías más destacado, la influencia de Benet sí es mayor, pues su prosa es la de un novelista reflexivo y divagatorio, laberíntica, que se ramifica, que busca la expresión de una idea, que generalmente resta deliberadamente inconclusa, enfocada desde distintas caras, a través de numerosas disyunciones y conjunciones y párrafos extensos. En un ensayo acerca de Benet, capta su estilo de escritura a la par que define el suyo propio: «En sus novelas más ambiciosas y extensas el párrafo de Benet es largo y amplio y alambicado, lleno de meandros, incisos y prolongadas metáforas que cobran autonomía dentro de la narración o discurso general» (Marías, 2001: 245). En efecto, las ideas cobran forma en la prosa de Marías a través de párrafos amplios, encauzadas mediante un uso característico de las comas, como Cabrera Infante ha sabido captar:

Marías usa la coma para separar las oraciones que por naturaleza debían llevar punto y tal vez punto y coma [...] y sus párrafos parecen caer en un estado de comas. Pero donde Sterne usaba el guion doble Marías usa la coma con igual

efecto retórico, y en muchas ocasiones con comicidad bien pensada (Marías, 2006: 333).

A este tenor, conviene acercarse al primer ensayo de Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, pues ahí se pueden encontrar claves tanto sobre la cuestión del pensamiento como sobre la sintaxis. Este tipo de sintaxis, de estilo, que he mencionado, revela una forma de entender la literatura como pensamiento. Benet, en ese primer ensayo, se pone como objetivo reflexionar sobre el Gran Style, que él trataría de practicar y Javier Marías después: «En este libro traté de indagar la razón por la cual desapareció del castellano el Grand Style para dar paso al costumbrismo» (1999: 26). Y, en clara consonancia con Marías, más adelante dice que «Y aquí rozamos uno de los grandes temas del problema del estilo: el que la cosa literaria sólo puede tener interés por el estilo, nunca por el asunto» (1999: 30). El debate acerca de los límites entre realidad y ficción, o sus márgenes imprecisos, no solo se efectúa en *Negra espalda del tiempo* a través de la reflexión metaliteraria o desde la ejemplificación, sino también mediante la ironía y la parodia⁷, puesto que en numerosas ocasiones esas reflexiones se enfocan desde la perspectiva de la parodia, en distintos niveles. Es decir, la parodia afecta tanto a la recepción que en su momento tuvo *Todas las almas* como a la escritura autobiográfica o la autoficción, precisamente a través del cuestionamiento de la mimesis y de la capacidad del lenguaje para reproducir la realidad. Acaso uno de los ejemplos más ilustrativos de esta parodia sea a través de un diálogo, en *Negra espalda del tiempo*, entre la voz del autor y unas alumnas de aquel tipo que acostumbran a congregarse alrededor de los profesores al finalizar las clases, como apunta irónicamente: «he notado que caminar con revuelo gusta mucho a los profesores, y me divertía imitarlos por una vez, a los verdaderos y diurnos» (Marías, 1998: 32). En ese momento, un grupo de alumnos le interrogan acerca de la veracidad de su novela y de su vida; es decir, a través de ese diálogo se parodia la recepción autobiográfica de *Todas las almas* y, más concretamente, la confusión por parte de los lectores entre vida y obra:

Una sola coincidencia segura (la solapa del libro influía en el libro) bastaba para atribuirme el resto, pensé, y aquello me pareció una reacción demasiado elemental para tratarse de licenciados, en su mayoría filólogos de diversas lenguas (Marías, 1998: 34).

Por tanto, otra de las facetas de *Negra espalda del tiempo* es, precisamente, la parodia, por un lado, de la interpretación autobiográfica, y por otro lado

⁷ La parodia y la ironía no solo están presentes en esta novela, sino que ya se encuentran en *Los dominios del lobo*, y pueden considerarse, así, rasgos estilísticos característicos de la obra de Javier Marías.

de la escritura autobiográfica⁸. En el ensayo «Autobiografía y ficción», además, a propósito de su primera novela, reflexiona acerca de la escritura autobiográfica:

La otra [tentación] es la de «contar lo que ve y vive», «dar testimonio» de su mundo, o de su época, de su generación, o de sí mismo. Es decir, la tentación llamada comúnmente autobiográfica. A mi modo de ver, caer en cualquiera de las dos tentaciones es casi siempre un error mayúsculo que, si el escritor incipiente tiene poca fe, poca ironía o poco aguante, le puede costar muy caro (Marías, 2001:73).

Vuelvo al tema de la autoficción, solo tímidamente apuntado antes, puesto que esta obra está por encima de la categoría de autoficción: en realidad lo que hace la novela es problematizar el baremo crítico y las nociones por las que un material se concibe como real y otro material como imaginario; por tanto, se sitúa detrás o entre medias o por encima en una mirada de águila, de las categorías estéticas, y antes que quedarse en la ambigüedad —rectora de la autoficción—, a la que recurre, por supuesto, más bien la usa con fines humorísticos. Por tanto, la cuestión reside en que problematiza los *a priori* estéticos, las nociones de ficción, de autobiografía, de realidad, y torna ese material el centro, a la par que se decanta por la ficción. A este tenor, el ensayo «El concepto de ficción», de Juan José Saer puede ser luminoso, puesto que, en ese texto, además de acuñar el concepto de la ficción como una *antropología especulativa*, dice que «la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción» (2016: 17). En este texto, Saer ensaya sobre una concepción más compleja de la idea de ficción, ya que se opone al reduccionismo de considerar que la ficción es falsa o mentirosa o no verdadera o no cierta. Es decir, se opone a la inserción de la literatura en la esfera de la mentira, que propicia frases como *la verdad de las mentiras* y demás variantes. Apoyándose en Borges es cómo intenta cimentar esta idea compleja de la ficción, pues dice que

Borges [...] no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser la ficción. Si llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas» (Saer,

⁸ Una parte de la crítica ha recibido *Negra espalda del tiempo* como una novela que se insertaría dentro del marbete de autoficción; sin embargo, en este estudio no se sigue esta corriente, puesto que el texto apunta a lo contrario por todos los juegos de ambigüedad y más bien parece trascender la autoficción por la vía de analizar las categorías estéticas que rigen la clasificación de un texto y humorizar sobre ellas, así como por la reflexión acerca de la imbricación entre realidad y ficción y por el componente paródico.

2016: 19).

Por tanto, vía Borges, Saer tantea la idea de la disolución de categorías: no decantarse por uno o por otro, no exaltar uno u otro, sino ver cómo se relacionan de forma compleja estas nociones. Lo que propone Saer, recogiendo el testigo de Borges, es anular estas categorías como opuestos, y entender la ficción como un modo de conocimiento, de especulación, de investigación, de indagación. En su caso, antropológica. La propuesta en su centro se parece a otras: la idea es huir de reduccionismos categóricos para entender la ficción de una manera compleja, mejor. Y en este sentido hay un puente de relación con autores como Marías o Benet, puesto que Marías en *Negra espalda del tiempo*, así como en los opúsculos incluidos en el volumen *Literatura y fantasma*, también problematiza las relaciones entre realidad y ficción y apela al baremo crítico y estético por el que unos materiales se consideran ficción y otros, realidad. Roland Barthes, en textos como «El discurso de la historia» o «El efecto de realidad», trató el prestigio ontológico de la realidad, concretado en el *sucedió*, que impulsa, por ejemplo, la novela realista. La teoría de la novela de Marías, en cambio, tiene su centro en el pensamiento literario, narrativo, ficcional.

Sobre todo, el cuestionamiento de la novela realista decimonónica en la obra de Marías tiene que ver con la relación entre la forma literaria y el pensamiento. La novela realista, con su forma ordenada, lineal, aunque haya *flashbacks* y *flashforwards*, traza una línea, crea la sensación de que la vida de una persona, la del personaje protagónico, se puede copar en una novela y más que eso, y, sobre todo, que la vida, mejor dicho, su sentido, es cognoscible y apresable en una narración, puesto que como supo aprovechar bien la historiografía científica del siglo XIX, que corre a la par que la novela realista, la narración es el molde del sentido. El realismo no es un espejo de la realidad, sino que más bien responde a un deseo de ordenar y dar sentido a la realidad, por tanto, es más bien un espejo del deseo humano de sentido y de orden. La narrativa del siglo XX, como sabemos, respondió a la novela decimonónica, y sobre todo lo hizo en este aspecto, en cuanto a lo que la forma literaria tiene que ver con la forma de pensar la realidad, como por ejemplo sucede en *Rayuela*, de Cortázar, en donde los episodios de Morelli condensan una teoría de la novela que se construye en oposición a la del siglo XIX. Por tanto, en la teoría de la novela de Javier Marías, la centralidad la ocupa el estilo en su relación con el pensamiento, un estilo cercano al pulso del pensamiento, que yerra, que toma meandros, que en la digresión encuentra el centro, y que por tanto sitúa el pensamiento en el centro narrativo. Por supuesto, para Flaubert, el estilo también estaba en el centro de su estética, pero tanto Marías, en la vía de Benet, como Flaubert entonan la idea de estilo de formas diferentes. En el estilo está el pensamiento literario, y el estilo de Marías está nucleado por una alta densidad de lenguaje, por la divagación, la descentralización, la reducción de la trama en pos de la reflexión; y el pensamiento en sus obras se encamina a lo irreal, lo que no se es, lo deseado, lo frustrado, lo pensado, lo no vivido, el desfilar de irrealidades del humano, el fantasma.

Conclusiones

Numerosos son los temas que recorren y sustentan la escritura novelística de Javier Marías, sin embargo, aquí el eje central ha sido la forma compleja en que la ficción se relaciona con la realidad, y sobre todo la forma compleja en que la piensa, que se pone a debate en *Negra espalda del tiempo*, puesto que se cuestiona el legado de la tradición realista a través de las numerosas reflexiones metaliterarias, que se despliegan ya desde las primeras, y de la misma ejecución de la novela. Y no solo a través de reflexiones explícitas, sino desde la propia forma narrativa, teniendo en cuenta que la forma implica una forma de conceptualizar, de pensar lo real. Es decir, la imbricación entre realidad y ficción, el cuestionamiento de la mimesis, del lenguaje como vehículo de la realidad no solo aparecen como temas sino que forman parte de la construcción de esta «falsa novela» por su presencia en los diálogos y, especialmente, por los numerosos ejemplos de esas facultades de la ficción, entre los que destacan los tres momentos dedicados al hombre y la mujer que esperan el autobús bajo la marquesina, cuya presencia origina la fabulación o la negra espalda del tiempo. Por tanto, esta es una novela construida a partir del revés del tiempo, como toda ficción, y que desde esa conciencia abre el debate sobre los elementos en que se sustenta la tradición literaria occidental. Por ello, el final de la novela, que ya se contiene en el mismo inicio como es habitual en sus novelas, es «Y aun así los pájaros ahí siguen, y aun así la luz no se ha apagado».

Sin embargo, la reacción contra el realismo no solo se lleva a cabo a través del cuestionamiento de la mimesis y de subvertir los cánones tradicionales que delimitan realidad y ficción a través de una escritura paródica y en numerosos momentos humorística e irónica, sino que también se practica desde otras posturas, como el mismo magisterio de Juan Benet, las influencias inglesas especialmente, el rechazo de la tradición española, ajena a una escritura reflexiva como la de Marías, y sobre todo el estilo: en lugar de la tercera persona, la primera, a través de una voz que fagocita las demás; en lugar de una trama definida, la errabundia, el avanzar mediante incisos, la oración que se despliega, se ramifica, analiza una idea desde distintas vertientes. En lugar de lo real como significado, que diría Barthes, el pensamiento. En lugar del modelo realista, en fin, aquí se parte de una concepción de la novela definida como híbrida, flexible, capaz de tornar novela cualquier material, como fotografías o mapas de la isla de Redonda, y sobre todo que se desliza consciente por el revés del tiempo, por la ficción.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés-Suárez, Irene - Casas, Ana (2005): *Javier Marías*. Madrid: Arco Libros.
- Azúa, Félix de (2007): «Lanzas, espadas, rostros y nada», *El País*, 10/10/2007.
- Barthes, Roland (2021): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Benet, Juan (1999): *La inspiración y el estilo*. Madrid: Alfaguara.
- Chacel, Rosa (2013): *Astillas*. Edición de Ana Rodríguez Fischer. Cuadernos de Obra Fundamental. Madrid: Fundación Banco Santander.
- Cuñado, Isabel (2004). *El espectro de la herencia: La narrativa de Javier Marías*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Marías, Javier (1998): *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara.
- Marías, Javier (2001): *Literatura y fantasma*. Madrid, Alfaguara.
- Marías, Javier (2006): *Negra espalda del tiempo*. Barcelona: Debolsillo.
- Marías, Javier (2007): *El siglo*. Barcelona: Debolsillo.
- Marías, Javier (2013): *Mala índole. Cuentos aceptados y aceptables*. Madrid: Alfaguara.
- Marías, Javier (2013): *Todas las almas*. Barcelona: Debolsillo.
- Rodríguez Fishcer, Ana (2004): «Siempre habrá nunca. El enigma del tiempo en la narrativa de Javier Marías». *Cuadernos hispanoamericanos*, nº. 644, pp. 61-76.
- Saer, Juan José (2016): *El concepto de ficción*. Barcelona: Rayo verde.
- Steenmeijer, Maarten (2001): *El pensamiento literario de Javier Marías*. Amsterdam-New York: Rodopi.