

VER CON “LOS OJOS DE LA MENTE”: EL EXTRAÑO CASO DE JAVIER MARÍAS

ANTONIO CANDELORO

Universidad Católica San Antonio de Murcia

Tras el anterior estudio dedicado al cine y al influjo del mismo en la obra de Javier Marías, titulado *El cine en el pensamiento y en la creación literaria de Javier Marías* (Vigo, Academia del Hispanismo, 2019), Carmen M.ª López López vuelve sobre el autor de algunas de las novelas españolas más importantes de la contemporaneidad en *El discurso interior en las novelas de Javier Marías. Los ojos de la mente*.¹ Si los nudos teóricos son distintos, el enfoque adoptado para desentrañarlos y estudiarlos comparte algunos puntos con el anterior ensayo.

Fijémonos, por poner un ejemplo sacado del paratexto, en la cita de Ortega y Gasset situada en exergo junto con otra de Thomas Bernhard: “Ver es pensar con los ojos”. Esta cita remite a una de las bases fundamentales de la perspectiva de Julián Marías, el padre del autor, cuando afirma que no puede haber filosofía que no sea “visual”, esto es, que no implique el esfuerzo hermenéutico a partir de la vista, siendo los “fenómenos” todo cuanto aparece, todo cuanto “se manifiesta” a través de la visibilidad (de ahí que para Leonardo da Vinci la pintura fuera *discorso mentale* antes que operación manual).

Si en el anterior ensayo se trataba de dar respuesta a la pregunta sobre cómo puede el cine influir en la escritura de un novelista, en este segundo caso se buscará contestar a la siguiente cuestión, no menos compleja: ¿cómo narrar la mente?, o, dicho de otro modo, ¿cómo convertir en “novelescos” los múltiples y heterogéneos pensamientos, las dudas y las elucubraciones de unos narradores que no dejan de reflexionar sobre lo que ven, sobre lo que presencian e incluso sobre lo que nunca han podido ver y solo pueden imaginar en el ámbito resbaladizo de las hipótesis o de las figuraciones íntimas?

No nos cabe ninguna duda en relación con este rasgo fundamental de la escritura de Javier Marías: es uno de los novelistas más “proustianos” que hay en la literatura

¹ López López, Carmen María (2021). *El discurso interior en las novelas de Javier Marías. Los ojos de la mente*. Leiden-Boston, Brill.

contemporánea (no solo española). Sus novelas se construyen no tanto como *mythos* (en el sentido aristotélico del término, esto es, como *relatos* bien engarzados y que respetan la doble lógica de la verosimilitud y de la necesidad), sino en cuanto *discursos*, esto es, monólogos interiores de narradores que, en cuanto testigos oculares de algunos acontecimientos, se dedican a exponer los casos que presencian o que trastocan temporalmente sus vidas personales. Es lo que ocurre con Casaldáliga, protagonista de *El siglo*, la primera novela que Carmen M.^a López López estudia en su ensayo tras la “Introducción” en la que se analiza detenidamente el significado de los términos clave que recurrirán a lo largo de todo el discurso teórico: “monólogo interior”, *stream of consciousness* o “soliloquio”, entre otros, a partir de los estudios fundamentales de Dorrit Cohn –*Transparent Minds* (1978)– y de Luis Beltrán Almería –*Palabras transparentes* (1992)–, puestos a prueba y debatidos junto con las teorías de Bajtín sobre la naturaleza dialógica del discurso interior en su *Problemas de la poética de Dostoievski*, y con la de Édouard Dujardin, quien “inventó” el término “monólogo interior” al teorizarlo en su estudio *Le Monologue intérieur*, de 1931, y, sobre todo, en practicarlo en su novela *Les lauriers sont coupés*, de 1887. Pero también es el caso del León de Nápoles, protagonista de *El hombre sentimental* (la primera novela en la que Marías opta por el uso de la primera persona de singular para narrar los hechos).

Si en *El siglo* (1983) el lector asiste a la alternancia de capítulos en primera persona con otros narrados en tercera, en *El hombre sentimental* (1986) ya no habrá otra forma de penetrar (en) la mente de quien narra: alguien que duda incluso a la hora de recurrir al acto de la escritura para dar cuenta de sus sueños (relacionados con sus vivencias del pasado y con un típico triángulo amoroso entre un marido celoso, una mujer insatisfecha y un amante –el mismo León de Nápoles– que acaba siendo el detonante de la tragedia). Si en *El siglo* asistimos al intento, por parte del autor en carne y hueso, de “liberar a su personaje” dejándole el mando de la narración precisamente a través de un “monólogo interior” en el que Casaldáliga reflexiona sobre algunos de los que serán los ejes temáticos centrales de la poética de Marías (el enigma del tiempo, la traición, la imposibilidad de conocer a los demás, la dificultad de contar la verdad, la posibilidad de captar una verdad que se pueda comunicar y compartir con un interlocutor necesario), en *El hombre sentimental* ya no hay “voz dual” sino “voz monologante”, la que cuenta el sueño de hechos acaecidos cuatro años antes con respecto al tiempo de la narración y del acto de escritura. Es aquí donde, por primera vez de forma explícita, Marías le cede la voz en primera persona de singular a alguien que narrará sus dudas, sus vaivenes introspectivos y sus hipótesis arriesgadas sobre la “infidelidad” que, también a partir de aquí, se convertirá en “motivo recurrente en su obra para abordar a través de él otras reflexiones sobre el secreto y

la traición” (López López, 2021: 27). Es en esta novela donde el lector se percata de que, cuando Marías aborda el tema del amor, lo hace a partir del de “imaginación”. López López nos recuerda la importancia que, en este ámbito, adquiere la cita de William Hazlitt utilizada como exergo: “I think myself into love, and I dream myself out of love”. Esta cita abre un abismo ontológico decisivo sobre el “pensarse” enamorado de alguien y el “soñarse” al mismo tiempo a salvo del enamoramiento (nudo sobre el que Marías volverá de forma todavía más explícita tanto en *Los enamoramientos* como en *Berta Isla*).

Si estas dos primeras novelas son fundamentales porque en ellas se fragua lo que la estudiosa define como “La génesis del pensamiento” (así se titula el segundo capítulo del libro en el que se analizan ambas), las que conforman el llamado “ciclo de Oxford” encarnan lo que la misma define como “La conquista del estilo” (que es el título del tercer capítulo). Tanto *Todas las lamas* (1989) como *Negra espalda del tiempo* (1998) y *Tu rostro mañana* (2002-2007) hacen del discurso interior de sus narradores un hilo común y una herramienta fundamental a la hora de elaborar ese universo narrativo relacionado tanto con el mundo académico de Oxford como con los ambientes oscuros de los servicios secretos de Londres. Si *Todas las almas* tiene una voz parecida a la que el mismo autor adoptaba cuando les enviaba cartas a sus amigos estando en Inglaterra –y de ahí que esas cartas señalan lo que Castillo del Pino define como “espacio íntimo” fundamental a la hora de construir la arquitectura del sujeto que habla y que escribe (2021: 38)–, *Tu rostro mañana* le da un nombre (cambiante) y un apellido (cierto) a aquel mismo “español” anónimo que hablaba de sus desventuras y de su vida íntima en Oxford dando clases de lengua y literatura española entre la autoironía y el *tedium vitae*.

Jacques Deza (pero también Jack, Jaime, Jacobo, Iago...) es el profesor que pasa a ser espía al sueldo de Bertram Tupra, uno de los personajes más ambiguos y conseguidos de toda la obra de Marías, jefe de una sucursal o miembro “selecto” del MI6 británico. Es en el ámbito de ese mundo oscuro y moralmente ambiguo donde Deza tendrá que actuar para hacerse “intérprete de vidas”. El discurso interior se convertirá en monólogo íntimo del personaje que intenta desentrañar la verdadera naturaleza de los que lo rodean (el Profesor Peter Wheeler, la joven Pérez Nuix, el mismo Tupra), pero también en monólogo *in itinere* (como en la escena en la que intentará neutralizar la acción aparentemente dañina de Custardoy hacia su mujer Luisa en Madrid) y en monólogo dialógico (cuando quien habla es el mismo Wheeler, trasunto literario del académico Peter Russell, o el padre de Deza, trasunto literario del “verdadero”, Julián Marías). Es significativo que, tanto en uno como en otro caso, los dos ancianos testigos oculares de la Historia se convierten en los interlocutores centrales que le permitirán a Deza entrar en contacto con las atrocidades de

la Segunda Guerra Mundial y con las de la Guerra Civil española. En ambos casos, y como en el resto de la trama de *Tu rostro mañana*, “el hecho de no saber con certeza, lejos de rozar la sombra que precede al escepticismo, funciona como una acuciante iniciativa: es la llama prendida y alzada por la curiosidad, el magma multiforme de los rostros del mañana” (2021: 52).

Otro contexto es el de *Negra espalda del tiempo*, “falsa novela” en la que quien habla es el mismo Javier Marías, el autor en carne y hueso, que vuelve sobre el pasado, sobre los efectos “reales” de *Todas las almas*, y sobre el nudo inexplicable de las relaciones siempre resbaladizas y ambiguas entre el plano de la realidad empírica y el de la imaginación. Aquí el narrador, que coincide con el autor y que es el protagonista de su propia narración digresiva a lo Sterne, se atreverá a ver escenas nunca presenciadas, como la que pudo haber existido entre el escritor De Wet y Franco, y a rememorar la muerte de sus seres queridos (el hermano muerto prematuramente, Julianín; su madre, Lola; su maestro Juan Benet; su amigo escritor y médico Aliocha Coll) en una especie de *memento mori* que deja al lector en el borde del abismo. Ese abismo se cruza en las escenas en las que los narradores de Marías se proyectan dentro de la mente del moribundo, esto es, de quien está a punto de superar la frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos. En lo que López López define acertadamente como “monólogo *post mortem*”, Marías le concede al lector el privilegio y la oportunidad de entrar en la mente de quien sabe que está a punto de exhalar el último respiro y al que ya se le acaba el tiempo.

López López lleva a cabo un análisis profundo y pormenorizado de algunas escenas emblemáticas, como la de la muerte de Marta Téllez en el incipit de *Mañana en la batalla piensa en mí*, como la de la muerte posible de Custardoy en *Tu rostro mañana*, o como la de Miguel Devern en *Los enamoramientos*, novela de 2011 analizada en el capítulo 4 titulado “La mirada reciente”, que incluye novedosos estudios también de *Así empieza lo malo* (2014) y de *Berta Isla* (2017). Si en el caso de *Los enamoramientos* el lector asiste a una “ficción mental” a través de la cual la narradora, María Dolz, consigue incluso reconstruir diálogos nunca ocurridos entre los personajes que configuran la trama novelesca de su acto de rememoración, en el caso de *Así empieza lo malo* Juan de Vere escribe para no olvidar su pasado íntimo e inextricablemente unido a las vidas del director de cine Eduardo Muriel y de su malograda esposa Beatriz Noguera. Y si el protagonista de esta novela descubrirá que “el pasado tiene un futuro con el que nunca contamos”, la narradora en primera persona de singular de *Berta Isla* se dará cuenta de que la espera es la condición existencial más propicia para elucubrar e imaginar la vida de su marido, Tomás Nevinson, ese nuevo Ulises y agente secreto cuya muerte ella dará por cierta durante muchos años a lo largo de su matrimonio anómalo y lleno de incertidumbre. Y si en *Los enamora-*

mientos la novela corta de Balzac dedicada al Coronel Chabert se cita como ejemplo paradigmático de que es mejor que los muertos no regresen, en el de *Berta Isla* esa misma obra se cita junto con la novela de Janet Lewis *La mujer de Martin Guerre* para explicar lo contrario: los muertos podrían volver, pero para usurpar la vida de los que se marcharon sin dejar rastro. Berta Isla nunca sabrá qué hizo durante más de una década de ausencia su marido y tendrá que recurrir a sus “ojos de la mente” para inventar (en el sentido etimológico del término) el pasado de Tomás Nevinson, alguien que lee en los versos de *Little Gidding* (parte de los *Four Quartets* de T. S. Eliot) el destino de los que se ven a sí mismos “desterrados del universo”.

El último capítulo, el quinto, nos permitirá reanudar todos los hilos desarrollados a lo largo del ensayo para ir atando desde el punto de vista teórico y del análisis crítico los ejes alrededor de los cuales se ha ido desarrollando a lo largo del tiempo una obra narrativa que es cumbre de la literatura de la contemporaneidad. Y solo cuando llegue a este capítulo, el lector se dará cuenta del significado profundo de la primera frase con la que Carmen M.^a López López empieza su discurso alrededor del “discurso interior” en la narrativa de Javier Marías: “Como la cerilla de Faulkner, la literatura no alumbrada nada, es misterio, oscuridad, insondable asombro. La literatura no da respuestas; suscita preguntas. Es llamarada que arde sin más interrogante que ella misma” (2021: 1). De ahí que “los ojos de la mente” nunca puedan penetrar el misterio; y, sin embargo, permiten alumbrar la enorme zona de sombra que nos rodea.

López López ha conseguido escribir un ensayo que nos permite leer con otros ojos y desde un punto de vista inédito la *opera omnia* de Javier Marías, precisamente a partir de la importancia de ese elemento visual que consiente ver y permite imaginar mundos íntimos normalmente vedados a “los ojos del cuerpo”.