

El Tiempo y el Ser en el *Ciclo de Oxford* de Javier Marías

By Heike Scharm

B.A., University of Alabama, 2000

M.A., University of Alabama, 2002

M.A., Brown University, 2006

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy
in the Department of Hispanic Studies at Brown University

Providence, Rhode Island

May 2009

© Copyright 2009 by Heike Scharm

This dissertation by Heike Scharm is accepted in its present form
by the Department of Hispanic Studies as satisfying the
dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Date _____

Enric Bou, Advisor

Recommended to the Graduate Council

Date _____

Geoffrey Ribbans, Reader

Date _____

Elide Pittarello, Reader

Approved by the Graduate Council

Date _____

Sheila Bonde, Dean of the Graduate School

Vita

Heike Scharm was born in Bayreuth, Germany, February 1966. She came to the United States with a Baccalaureate in Modern Languages and Social Sciences (Psychology and Pedagogy). She received her B.A. in French and Spanish, and her M.A. in Romance Languages at the University of Alabama. She has been teaching language courses throughout her graduate studies at the University of Alabama, Brown University, and the University of Rhode Island. Since 2005, she teaches summer courses on Spanish literature at the Instituto Universitario Cardenal Cisneros, Alcalá de Henares, Spain. While studying at Brown, she has authored several publications on contemporary Spanish literature with a comparative and interdisciplinary approach.

Acknowledgements

I would like to express my deep gratitude to the professors of Hispanic Studies at Brown University. Most of all I am thankful to my advisor Prof. Enric Bou for his consistent and tireless support throughout my graduate studies. His many reviews, and his insightful and valuable comments and corrections shaped the final version of this manuscript. Prof. Geoffrey Ribbans' knowledge of philosophy, his suggestions and references have been a tremendous and much appreciated help. His personal experiences with *High Table* and Oxford life provided much valued insight. I would also like to thank Profs. Nicolás Wey-Gómez and Julio Ortega for their continuous encouragements and helpful observations, Prof. Mercedes Vaquero for her academic guidance, Prof. Nidia Schuhmacher for her warmth and expertise in leadership, and John O'Malley and Marie Roderick for always keeping an empty spot for me on their desk. My heartfelt appreciation goes out to my wonderful colleagues, especially Carmen Saucedo and Jorge Terukina-Yamauchi, for providing the friendship and solidarity so dearly needed.

A special thanks goes to Prof. Elide Pittarello for taking the time to read this manuscript, and to Javier Marías for his generous and prompt responses to my consultations. It is thanks to his extraordinary novels that writing this dissertation was never anything but a pleasure. I am therefore especially thankful to José Antonio Cano for introducing me to Marías's work, for teaching me his language, and for sharing my love for literature in countless hour-long conversations. Also, I would like to express my gratitude to the Program for Cultural Cooperation between Spain's Ministry of Culture and United States Universities, for their generous funding.

Finally, words cannot express my gratitude to Justin, Caitlin, and Meghan, for supporting me daily with a selflessness, maturity, and understanding untypical of teenagers. I helped them take their first steps, but they taught me how to get up after a fall, brush up and keep running. Without them, these pages would not exist. Sie sind Euch, in Liebe, gewidmet.

Índice completo

Introducción general. Literatura y filosofía: escribir para el siglo XXI

- i. Una aproximación filosófica al *Ciclo de Oxford*
- ii. Marías y Bergson. La cuestión de influencias
- iii. Bergson hoy día
- iv. Heidegger y la crítica literaria
- v. Marías y Heidegger
- vi. El (doble) beneficio de un acercamiento interdisciplinario
- vii. Ediciones citadas

Capítulo 1: De camino al tiempo

- 1.1. De la estética novísima hacia un pensamiento literario
- 1.2. Entre tradición y ruptura
 - 1.2.1 Del no querer decir nada al querer decir *nada*
 - 1.2.2. *Los dominios del lobo: cowboys y gangsters* contra toreros y gitanos
- 1.3. *El monarca del tiempo*: hacia una filosofía del tiempo
 - 1.3.1. De la imposibilidad del decir
 - 1.3.2. El arte contra el nihilismo: el surgimiento de la negra espalda del tiempo
 - 1.3.3. La cebolla de Sánchez Ferlosio: la estructura del tiempo
 - 1.3.4. Los rostros de Sánchez Ferlosio: el protagonismo del tiempo
 - 1.3.5. La mirada del *Urkünstler* y la ilusión de la subjetividad
- 1.4. *Tu rostro mañana*: hacia una literatura universal

1.4.1. El estilo del mundo

1.4.2. De camino al tiempo

Capítulo 2: Hacia una estructura del tiempo: *Durée*, percepción, imagen-memoria

2.1 Introducción. El neo-bergsonismo en Marías

2.1.1. *Durée* y memoria. *El río*

2.1.2. El cono de Bergson. *Travesía por el tiempo*

2.2 Percepción y memoria

2.2.1. Percepción y memoria. *Presente y pasado*

2.2.2. Memoria y digresión. *Tiempo perdido*

2.2.3. Imagen y memoria. *Tiempo recuperado*

2.2.4. La interconectividad del mundo. *La búsqueda del sentido*

2.3. Imagen-memoria

2.3.1. La inoculación de la imagen. *Las patas del perro*

2.3.2 Violencia y memoria. *Baile, sueño, veneno y adiós*

2.3.3 Imagen-memoria. *Tu rostro mañana*

2.3.3.1. Primera usurpación. *La sombra del otro*

2.3.3.2. Segunda usurpación. *Las tres edades y la muerte*

2.4. Bergson y el pensamiento literario

2.4.1. Intelecto versus intuición

2.4.2. Lo posible y lo real

2.4.3. Percepción y traducción

Apéndice de imágenes, capítulo 2

Capítulo 3: Hacia una filosofía del tiempo: El ser en el tiempo

3.1. Heidegger y la crítica literaria

3.2. El ser en el tiempo

3.2.1. Weltzeit y temporalidad originaria

3.2.2. El futuro teleológico y *Dasein*

3.2.3. El revés del tiempo

3.2.4. *Mit-sein* y *Sein-zum-Tode*

3.3. Travesía del horizonte: el pensamiento literario

3.3.1. La negra espalda del pensamiento

3.3.2. Horizonte y *α-γηδεια*: la esfera oculta del ser

3.3.3. *Wozu Dichter*: El don de Deza, la mirada de Rilke y los zapatos de Van Gogh

Obras citadas

Introducción general

Literatura y filosofía: escribir, leer, para el siglo XXI

i. Una aproximación filosófica al *Ciclo de Oxford*

Mi tesis propone explorar el tiempo narrativo y sus implicaciones filosóficas en tres novelas de Javier Marías. Más que novelas autónomas, consideraré *Todas las almas* (1989), *Negra espalda del tiempo* (1998) y *Tu rostro mañana* (2002, 2004, 2007) una serie de obras entrelazadas que denominaré el *Ciclo de Oxford*. No es arbitrario destacar este ciclo dentro de la obra novelística de Javier Marías, a pesar de que casi todas sus novelas, sobre todo a partir de *El monarca del tiempo* (1978), se podrían considerar fragmentos o ecos de una sola obra, parecida a los volúmenes que constituyen la *Búsqueda del tiempo perdido* de Proust. Lo que otorga continuidad al universo ficticio de Marías, a parte de la temática y un estilo inconfundiblemente mariescos, es sobre todo la voz narrativa y aparentemente semi-confesional que se prolonga como una sombra insistente a través de sus "falsas" y "reales" ficciones. Sin embargo, el hecho de que la ciudad de Oxford se encuentre en el centro de los acontecimientos, y la reaparición y reevaluación de los mismos personajes, de un mismo narrador (de diferentes grados de distanciamiento del autor), numerosos pasajes intertextuales ("auto-plagios"), más la notoria preocupación ontológico-existencialista a raíz de estas tres novelas, permiten tratarlas especialmente como una sola reflexión sobre la esencia del ser en el tiempo, y el poder y límite de la palabra.

El propio Javier Marías considera su estilo, marcado por rupturas y digresiones laberínticas, "mi mayor prerrogativa y quizá mi mayor interés como novelista", y añade que "explorar este tiempo existente y a la vez inexistente, en el que quizá nos ocurren

cosas más importantes sin que a menudo nos enteremos, es, supongo, uno de mis motivos para escribir libros”¹. Después de terminar *Tu rostro mañana*, obra de la madurez del autor como pensador literario, insiste de nuevo en su gran interés por temas filosóficos, como el tiempo y la esencia del ser humano, elevando el tiempo mismo al rango de personaje principal de sus novelas. Este hecho lo ha reconocido en entrevistas y ha incluso planteado su práctica de una escritura como forma de pensamiento².

A pesar de que escribir sobre el tiempo en las novelas de Marías no signifique entrar en terreno virgen, se ha prestado poca atención a la conexión entre forma y contenido, entre las estrategias narrativas del autor y la dimensión filosófica de su pensamiento literario. Elide Pittarello y Ana Rodríguez Fischer han sido dos de las pocas voces que se han interesado por los aspectos filosóficos del tiempo en Marías. En una reseña de *Tu rostro mañana*, Rodríguez Fischer llama la novela "una brillante indagación existencial", halagando la obra como una elaboración novelística del

Tiempo y ser, o de los modos de ser en el tiempo y hasta en el espacio y en una lengua-pensamiento, como indagación permanente en una novela profundamente existencial que examina la naturaleza del conocimiento, el pensamiento y su dinámica, la duda avanzando: 'de cuanto cesa y no persiste puede uno dudar siempre, luego de todo, porque nada es nunca presente interminablemente' (2005 sin paginación).

¹ citado en Grohmann 2005, sin paginación.

² En una entrevista en ocasión de la publicación de la primera entrega de *Tu rostro mañana*, Marías aclara que uno de los temas principales de sus novelas, y el de más interés para él como novelista, es "la búsqueda de la esencia de las personas, de cómo se descubre en el hablar y en callar" (García 2002). Después de terminar la segunda entrega Marías explica que el objetivo de las digresiones literarias "es elevar el tiempo a categoría de personaje, dar existencia al tiempo que no percibimos" (García 2004). Finalmente, el escritor considera la escritura una fuente de conocimiento: "la escritura viene a ser una forma de pensamiento [...] algunas cosas sólo pueden ser pensadas en el proceso de escritura de una novela (Marías Babelia 26/X/2002).

También Pittarello, en su artículo-ponencia, "Haciendo tiempo con las cosas", citado en los capítulos 2 y 3, compara al narrador de Marías con el *ser arrojado* de Heidegger. Mi tesis propone explorar más a fondo esta fértil asociación entre Marías y la filosofía.

Más que filosofía tradicional, en el sentido de una metafísica de sistema, se trata en Marías de un pensamiento literario-filosófico, una filosofía aplicada a la vida, a la novela, y de un pensamiento que se nutre de la contemplación y de la creación artística. Mi contribución al corpus crítico sobre Marías consistirá en establecer y explorar esta conexión entre filosofía y literatura evidente en su obra. Basándome en gran medida en Bergson y Heidegger, partiré de la premisa que a través de las teorías de estos dos filósofos sobre el tiempo y el ser se logra justificar las técnicas narrativas, como la manipulación y detención del tiempo, la exploración del tiempo que no percibimos, la interconectividad de su mundo novelístico, la circularidad e intertextualidad (sus llamados 'errabundias' y 'retornillos'), como un reflejo lógico y necesario de este pensamiento.

Propondré explorar en estos tres capítulos varias facetas del autor, algunas de las cuales no se han destacado todavía, o, según mi modo de ver, no de manera del todo satisfactoria: sea la del autor cosmopolita influenciado por el bergsonismo de Juan Benet, la del novelista-filósofo siguiendo las huellas del padre-filósofo (aplicadas al mundo de la ficción), atribuyendo a la literatura el poder de trascendencia y fuente de conocimiento. Mi tesis se desarrollará, pues, de camino al tiempo (capítulo 1, un breve recorrido desde la época novísima de Marías a su pensamiento literario), a la estructura del tiempo (capítulo 2, dedicado a Bergson), hasta la profundización del ser en el tiempo (capítulo 3, enfocado en Heidegger). El capítulo 3 sigue, al menos en parte, el hilo de la obra de

Heidegger, cuya reflexión ontológica se inicia con *Sein und Zeit* para encontrar su mayor riqueza en un pensamiento poético renovador centrado en la palabra misma, y cuyo espíritu se ve reflejado, como intentaré demostrar, en el *Ciclo de Oxford* de Javier Marías.

ii. Marías y Bergson. La cuestión de influencias.

No pretendo llevar a cabo una crítica de fuentes, sino ofrecer una lectura de la obra de Marías a la luz de Bergson, enfocada en la cuestión del tiempo. Henri Bergson y Javier Marías son dos fenómenos literarios fin de siglo (XX/XXI). El uno premio Nobel de literatura, el otro en buen camino de serlo, revelan un innegable parentesco de espíritu: en pensamiento, Weltanschauung, temática y estilo de sus obras, visión ética, el desafío de géneros y de la separación tradicional de ‘campos’ (su *interdisciplinidad*, si se quiere), y, más importante, la valoración de la creación artística –literaria, visual, musical- como vía alternativa al conocimiento científico. Bergson en oposición al positivismo de su época, Marías como reacción al realismo social en las letras, rechazan la supuesta superioridad del intelecto. Sin caer en el idealismo o misticismo o irracionalismo, apuestan por un conocimiento intuitivo guiado por la observación empírica del mundo que les rodea. El tiempo, pilar central en su obra, forja para ambos la experiencia vital del ser humano. Otro aspecto que le acerca tanto a Marías a Bergson es la importancia de la percepción visual en su pensamiento³. Ver, en ambos casos, tiene un valor metafórico para percibir e

³ Como admite Marías, "mis personajes [...] son observadores [...]. Y si ven el mundo a través de una ventana, es porque en realidad esa es la principal manera que tenemos todos de mirar el mundo, sea en sentido literal o metafórico. Nunca sabemos mucho de los demás, ni siquiera de los más cercanos, y nos pasamos la vida mirando e interpretando. De hecho, los narradores de mis últimas cinco novelas son sobre todo eso, observadores e

interpretar el mundo reflejando la compleja construcción de la consciencia humana del tiempo. Una coincidencia obvia más entre la obra de Bergson y las novelas de Marías es la construcción de la memoria y su intervención en la percepción del presente⁴. Relacionada a este aspecto, también la musicalidad tiene importancia en la obra de ambos, mucho más allá de una valorización estética. En ambos casos, la música sirve de inspiración y/o metáfora para la construcción de la memoria. Por esta razón, la filosofía de Bergson, intrínsecamente interdisciplinaria, ha servido de arranque teórico para estudios del campo de la música⁵. Pese a la evidente afinidad entre la obra del filósofo y la del novelista, sorprende la escasez de comentarios vinculando a los dos. Se menciona brevemente, y siempre de paso, el aspecto proustiano de la obra de Marías, o en un solo

intérpretes, incluso en las profesiones que desempeñan" (Vasques sin paginación). Véase al respecto también apartados 2.2 y 2.3., ambos dedicados a la percepción y construcción de la imagen como reflejo de la estructura temporal bergsoniana.

⁴ En una entrevista Marías explica que su aversión contra los ordenadores viene justamente porque desnaturaliza el proceso de la construcción de la memoria, la cual define muy cercana a la concepción de la memoria bergsoniana. Para Marías, escribir con la ayuda de un ordenador implicaría "una frecuente renuncia a la propia, *verdadera* memoria, que es la que *elabora a posteriori, reconsidera, interpreta, 'se cuenta' a sí misma lo ocurrido o vivido, da lo mismo que sea falseado* o no, eso es trivial (Vasques, sin paginación). Este aspecto se desarrollará sobre todo en 2.2.3. Imagen y memoria. *Tiempo recuperado*.

⁵ Véase, por ejemplo, Jonathan Bernard, "Elliot Carter and the Modern Meaning of Time", *The Musical Quarterly* 79 4 (invierno 1995): 644-682, o Philip Alperson, "'Musical Time' and Music as an 'Art of Time'", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38 4 (verano 1980): 407-417. Marías, igualmente, asemeja estilo y estructura de sus novelas a la música. Las repeticiones, o retornillos, de temas, frases, expresiones o citas (propias o de obras ajenas), derivan, como explica él mismo, de una técnica narrativa que "está sobre todo, ya digo, en la música, y causa especial emoción el reconocimiento de un tema o un motivo o una melodía, que primero escuchamos sólo al piano, luego a la cuerda, luego a la orquesta entera, siempre reconocible pero nunca idéntico, siempre con variaciones, o con iluminaciones, por así decir, de las anteriores veces, como si uno aprehendiera mejor y más cabalmente el motivo al escucharlo de nuevo, y no sólo en esa su nueva aparición, sino también en las anteriores (Vasques, sin paginación).

caso, el tiempo bergsoniano en *Tu rostro mañana* (José María Pozuelo Yvancos 2005).

El acercamiento presentado aquí evocará necesariamente la cuestión polémica de fuentes. En el caso de Marías como lector hipotético de Bergson, hablar de influencias directas es problemático, ya que no se dejan ni negar por completo ni establecer con certeza. El autor mismo comenta en una carta que “As for Bergson, never read him directly, but funnily enough, Juan Benet was a great admirer of his work, and acknowledged his having been influenced by him. So, perhaps my Bergson is ‘via Benet’” (carta del 28-XI-2003). Varios comentarios de Marías en sus ensayos literarios que se citarán a lo largo de este capítulo demostrarán la extensión de dicha influencia en la estructura de sus novelas y el tratamiento del tiempo, determinados por el modelo bergsoniano de memoria, tiempo y percepción.

iii. Bergson hoy día.

Hasta hace poco Henri Bergson ha sido desatendido por la crítica literaria. De las muchas contribuciones importantes del filósofo sobrevivían nada más *clichés* asociados a su pensamiento, en literatura sobre todo en relación con el monólogo interior, la ruptura con la espacialización y del orden cronológico del tiempo. Bergson seguía mencionándose reducido en muchos casos a una fuente secundaria en obras que se consideraban más al día, como la de Deleuze y otros, o como influencia menor y hasta discutida en la obra de Marcel Proust o, en el ámbito hispánico, como modelo de la arquitectura estructural de la obra de Juan Benet. Gracias a la conmemoración del centenario de algunas obras de Bergson, las celebraciones académicas han desenterrado

la obra del filósofo. El resultado ha sido sorprendente. Se habla del nuevo Bergson⁶. Mientras que el centenario del nacimiento del filósofo en los años 50 produjo nada más que textos académicos tipo necrológico, 100 años después de la publicación de *Évolution créatrice* la reevaluación de Bergson como pensador relevante para el siglo XXI es decisiva. Como estima Michael Kolkman, “it might well be that we are only now able to appreciate its far-reaching insights [de la obra de Bergson]” (3). Kolkman considera la falta de popularidad de Bergson a partir de los años 30 como resultado de un malentendido acerca de su obra. Lejos de estar pasado de moda, sugiere que el filósofo estaba demasiado adelantado a su tiempo. Es ahora cuando sus ideas alcanzan su pleno significado y, por lo tanto, merecen ser rescatadas e integradas en el pensamiento y la literatura actuales.

iv. Heidegger y la crítica literaria

No sorprende que las ideas de Heidegger hayan sido desdeñadas por la crítica literaria⁷, sobre todo desde el surgimiento del estructuralismo francés. Adaptando primero

⁶ Véase John Mullarkey, citado en el capítulo 2.

⁷ Me refiero sobre todo a la prosa. En poesía, aunque de manera algo modesta, las ideas de Heidegger sí han dejado huella. Para un breve estudio sobre la recepción del filósofo en la crítica literaria, vease Ziarec, Krzysztof. “The Reception of Heidegger’s Thought in American Literary Criticism”. *Diacritics* (19) 1989: 114-127. Otra obra que deja constancia de la potencialidad del pensamiento de Heidegger para la literatura es la colección de ensayos de William Spanos, *Martin Heidegger and the Question of Literature* (1976). En el ámbito de poesía hispánica se puede mencionar el artículo de David Richter, “Being Historical Thinking in Twentieth Century Spain: Hölderlin, Lorca, and the Role of the Poet in Heideggerian Philosophy” (2008), en el que ofrece una interpretación de Duende siguiendo el *Sein-zum-Tode* de Heidegger. Nataly Tcherepashenets trata un tema parecido en “Heidegger’s Concept of Poetry in García Lorca’s Poema del cante jondo”. *Mester* 2002; 31: 50-67. William Egginton también analiza la poesía de Lorca basándose en las ideas de Heidegger de Dasein y Ser-hacia-la-

las ideas de Heidegger, los estructuralistas pronto las descartan, ya que su “poetical and ‘expressionistic’ exegeses have little to do with the disciplined procedures and fine distinctions one finds in structuralism” (Palmer 411). Richard Palmer, en un artículo que enfatiza el aspecto posmoderno del pensamiento de Heidegger, lamentaba ya hace dos décadas la ausencia de la voz del filósofo alemán en el ambiente literario, la cual explica por un fallo de los lectores de reconocer su potencial como teórico de la literatura:

A major problem in the American reception of Heidegger’s contribution is the need to make clear its radicality. Heidegger’s significance does not lie in contributing a new technique or method to literary interpretation [...]. Rather, *Heidegger calls into question the underlying view of language, the model of knowing and interpretation, the character and goals of thinking, and the definitions of truth that literary critics are assuming as axiomatic* (412-3 énfasis añadido)⁸.

Palmer propone varias rutas para enriquecer el ambiente literario con las ideas del filósofo, por ejemplo, situarlas dentro de un marco *posmoderno*, enfocándose en “the negations, the ‘beyonds’” de la metafísica y subjetividad, o incluso en un contexto

muerte, en "Facing the Defacement of Death: Heidegger, Deleuze, and García Lorca". *Convergencias Hispánicas: Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics*. Newark, DE: Cuesta, 2001: 103-17). Entre los estudios de literatura alemana vale mencionar la tesis doctoral de Doris Kiernan, *Existenziale Themen bei Max Frisch*. Berlín: Walter de Gruyter, 1978. En este caso, sin embargo, a la autora le interesa probar una influencia directa de Heidegger en Frisch. Hans Jäger, por otro lado, se sirve de las ideas de Heidegger, derivadas de *Ser y tiempo*, como si fueran teoría literaria, para analizar, de una forma muy generalizadora, obras modernas de la literatura alemana, de Hauptmann, Kafka, George, Hesse, Rilke. En "Heidegger's Existential Philosophy and Modern German Literature". *PMLA* 67 5 (1952): 665-683.

⁸ Irónicamente, Heidegger es el filósofo del que los críticos literarios más renombrados se apropiaban una buena parte de sus ideas. Conuerdo con George Steiner, por ejemplo, en que Gadamer y Derrida, “draw copiously on Heidegger” y que “Heidegger’s doctrines on the nature of language and poetry have marked literary theory in Germany, in France, in the United States, where the current debate over the ‘nature of a literary text’, over the dialectical interactions between poet, reader, and language are thoroughly Heideggerian (5).

posteórico, es decir no como una teoría científica propia con sus métodos y fórmulas aplicables a un texto literario, sino simplemente como un estímulo para “set forth and explain a series of ‘redefinitions’ that Heidegger’s thought demands: of time, truth, language, being, history, art, thinking, experience, understanding, interpretation, communication, etc.” (414). El acercamiento teórico de este trabajo explora ambos caminos sugeridos por Palmer.

En una época marcada por el cansancio de la postmodernidad, un pensamiento como el de Heidegger brinda muchas de las herramientas necesarias para encontrar un escape de este callejón sin salida o, en términos de filosofía, también una posibilidad de superar el nihilismo. Heidegger ya era, antes de que existieran los términos, post-teórico, post-sistema, post-postmoderno. Y a su pensamiento se le puede atribuir, sin más, todos los *inter-* y *trans-* tan en boga al principio de este nuevo siglo.

v. Marías y Heidegger

Lo que hace la filosofía de Heidegger tan idónea para una lectura de las novelas de Javier Marías es que la obra del filósofo, al igual que la de Bergson, es esencialmente interdisciplinaria. No existe en el pensamiento de Heidegger, quizá aun menos que en Bergson, una separación entre literatura y filosofía, ni se distingue entre lo figurativo y lo literal. La misma característica encontramos sin duda en la obra de Marías, donde pensamiento y *Dichtung* son también inseparables. Como indica con acierto Rosenfeld,

Heidegger alludes, [...] that criticism can have a role today in helping to ease that quarrel by making poetry and thinking more compatible with one another. By defining their common domain as within the sphere of language -language understood in the Heideggerian terms of opening up and access to being- criticism can render discussion of the relationship

between poetry and philosophy less suspect. Both would profit from a rapprochement [...] (Rosenfeld 212).

La manera particular de pensar de Heidegger, su desconfianza en el lenguaje y a la vez su reconocimiento de la palabra como una fuente inagotable de sabiduría son dos aspectos más por los cuales encaja a la perfección en todas las tendencias recientes. A lo que aspira Heidegger, en términos muy generales, es una vuelta a la comunicación, a la vida, a la ética (todos rasgos del supuesto pensamiento post-posmoderno que está surgiendo), a la creación como vía alternativa de conocimiento, al cruce de fronteras disciplinarias y a la creación de espacios abiertos (horizontes) por medio del arte (sobre todo literario). El objetivo de este pensamiento consiste en remplazar los viejos sistemas de valores y verdades, destruidas irrecuperablemente en el siglo XX.

Leer a Marías a la luz de Heidegger, permite una interpretación de su obra en clave filosófica que va más allá de cuestiones literarias o meras estrategias narrativas. La esencia o identidad concebida como una noción inestable e imprevisible es un tema clave en estas tres novelas analizadas en estos capítulos. Coincide, en gran medida, con la definición de *Dasein* en la que Heidegger basa sus reflexiones sobre el ser en el tiempo. También la actitud escéptica hacia la verdad absoluta es una coincidencia importante en ambas obras⁹. La idea de Heidegger de *αληθεια*, la verdad como des-ocultamiento, nos ayudará a analizar a fondo las implicaciones tanto estéticas como filosóficas de la percepción de la verdad en la obra de Marías.

⁹ La consideración de la verdad como una noción elusiva se expresa de novela a novela en Marías. Sobre todo, como veremos en el capítulo 1, en *El monarca del tiempo*, pero también en novelas como *Corazón tan blanco*, donde Ranz hace constar que "La verdad nunca resplandece, como dice la formula, porque la única verdad es la que no se conoce ni se trasmite, la que no se traduce a palabras ni a imágenes, la encubierta y no averiguada [...]" (CTB 271).

vi. El (doble) beneficio de un acercamiento interdisciplinario.

La finalidad última de esta tesis incluye dos objetivos de igual importancia. Primero, quiero explorar la faceta filosófica de la obra de Marías, y demostrar su gran capacidad de envolvernos en un mundo de ficción, a la vez de animarnos a pensar. Además, como esta tesis pretende ser un trabajo interdisciplinario, intenta construir puentes entre literatura y filosofía. Por lo tanto, el segundo objetivo consiste no sólo en arrojar luz sobre la obra de Marías, sino también en acercar al lector a la obra de Bergson y de Heidegger. Del mismo modo que las reflexiones de los dos filósofos abren nuevas posibilidades de interpretación del *Ciclo de Oxford*, las novelas de Marías, leídas desde una perspectiva bergsoniana y heideggeriana, pueden ayudarnos a apreciar de nuevo estas obras filosóficas tan importantes y, desgraciadamente, desatendidas o mal-leídas durante demasiado tiempo. Así pues, espero resaltar tanto la profundidad filosófica de la obra de Marías, como el carácter innovador y actual de la filosofía de Bergson, tanto como la belleza y el ingenio de las ideas de Heidegger. Como veremos en los capítulos que siguen, se trata, efectivamente, de un fértil y productivo triángulo de pensadores, también de escritores y artistas, relevantes y necesarios, cada uno de su manera particular, para la búsqueda de sentido en este nuevo siglo que arranca bajo el signo del fin de la postmodernidad¹⁰.

¹⁰ En los últimos años han estado surgiendo teorías que se agrupan bajo la idea de "post-postmodernismo". El *performatismo* de Raoul Eshelman o el *milénarismo* de Eric Gans, por ejemplo, proponen un nuevo "monismo" que intenta recuperar la unidad de signo, autor y receptor (Eshelman 2008 162-3). El *performatismo* supone el intento de preservación de la integridad del sujeto, le permite al protagonista retomar control sobre tiempo y espacio, y le acerca de nuevo al lector: "The new notion of performativity serves neither to foreground nor contextualize the subject, but rather to preserve it: the

vii. Ediciones citadas y abreviaciones

Las novelas de Marías se abrevian del modo siguiente:

El monarca del tiempo (MT)

El siglo (Siglo)

subject is presented (or presents itself) as a holistic, irreducible unit that makes a binding impression on a reader or observer. [...] For this reason the new subject always appears to the observer as reduced and 'solid', as single- or simple-minded and in a certain sense *identical with the things it stands for*. [With this subject] is created a refuge in which all those things are brought together that postmodernism and poststructuralism thought definitively dissolved: the *telos*, the author, belief, love, dogma and much, much more" (Eshelman 2000, énfasis añadido). También López y Potter en *After Postmodernism* (2001) apuestan por un intento de la recuperación de valores, como una vuelta de la literatura a un realismo que ellos denominan *realismo crítico* o *realismo trascendental*, para distanciarlo del realismo positivista (representacional o mimético). Bien que estas teorías post-postmodernas "en ciernes" no pretendan una clara ruptura con la postmodernidad, ya que siguen acogiendo elementos postmodernos, sí defienden la necesidad de un cambio de rumbo en la teoría literaria: "one can say that a new and different intellectual direction *must* come after postmodernism, simply because postmodernism is inadequate as an intellectual response to the times we live in. The realisation of this has been growing for some time now without it yet being clear just what this new perspective will be" (López 4).

Desde este punto de vista, de un final o agotamiento del postmodernismo, la perspectiva que propongo con mi lectura interdisciplinaria de las novelas de Marías se podría considerar "post-teórica". Sin embargo, aunque estoy de acuerdo con López en que hace falta un nuevo rumbo en la teoría literaria, dudo que el camino ideal consista en la supuesta recuperación, como quiere Eshelman, de "*telos*, the author, belief, love, dogma". No obstante, me agrupo en las filas de López y Potter, quienes declaran las teorías postmodernas no adecuadas para nuestro tiempo. Según mi modo de ver, Bergson y Heidegger son dos pensadores ideales para este contexto "post-postmoderno", ya que nos pueden ofrecer una alternativa sin caer en los extremos o en un optimismo ingenuo o irrealizable. Muchas de sus ideas que exploraré en estos capítulos toman como punto de partida algunos elementos que para el postmodernismo constituyen callejones sin salida. Sobre todo en el pensamiento de Heidegger la posibilidad de recuperar sentido, de descubrir verdad(es), existe y es válida, y hasta los abismos (postmodernos) y la nada pueden ser fuentes de significado, motor de la creación artística y vía al conocimiento. Este acercamiento propuesto aquí, por lo tanto, acepta sin reservas la declaración de López que "meaning is understandable, meaning is communicable. This is so because meaning exists. [...] meaning is communicable and possesses both a transitive and intransitive dimension" (13).

Negra espalda del tiempo (NET)

Corazón tan blanco (CTB)

Todas las almas (TLA)

Literatura y fantasma (LF)

Tu rostro mañana I (TRM), II (TRM II), III (TRM III).

Las obras de Bergson, con la excepción de los ensayos “La personalidad”, conferencia pronunciada en España, y “Philosophical Intuition”, publicado en inglés, se citan de *Oeuvres*, Paris: Presses Universitaires, 1959. Se indica entre paréntesis en primer lugar la página de dicha obra y en segundo la página oficial. Los títulos de sub-ensayos se indican con cada cita. Se usan las siguientes abreviaciones.

Essai sur les données immédiates de la conscience (ED)

Matière et mémoire (MM)

L'Évolution créatrice (EC)

L'Énergie spirituelle (ES)

La Pensée et le mouvant (PM)

Todas las traducciones de Heidegger son mías y se citan a partir de la *Gesamtausgabe* de Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main (1976; 2004), a menos que se indique otra edición u otro traductor. Los volúmenes citados se abrevian del modo siguiente:

Wegmarken [*Hitos*] (WM)

Die Grundbegriffe der Metaphysik [*Los conceptos fundamentales de la metafísica*] (GM)

Sein und Zeit [*Ser y tiempo*] (SZ)

Grundprobleme der Phänomenologie [*Problemas básicos de la fenomenología*] (GP)

Einführung in die Metaphysik [*Introducción a la metafísica*] (EM)

Aus der Erfahrung des Denkens [*De la experiencia del pensar*] (ED)

Holzwege [*Caminos del bosque* o también traducido como *Sendas perdidas*] (HW)

Was heisst Denken [*Qué quiere decir pensar*] (WD)

Vorträge und Aufsätze [*Conferencias y ensayos*] (VA)

Die Technik und die Kehre [*La técnica y la vuelta*] (TK)

I.

De camino al tiempo

*Nec nisi lusura novimus arma manu*¹¹

¹¹ Ovidio. "[Y la mano] no (re)conoció las armas excepto en juego" (*Tristia*, IV 77).

1.1. De la estética novísima hacia un pensamiento literario

Una gran mayoría de artículos dedicados a los llamados *novísimos* y su contexto histórico-literario se puede reducir a unos pocos temas centrales. Ante todo, salta a la vista la muy discutida ruptura “sin discusión”: si los *novísimos* representaban un esfuerzo colectivo de ruptura, como anuncia Castellet en 1968, o bien, si detrás de sus supuestos intentos de desmitificación y reinención de una tradición literaria yacen nombres y obras —oportunamente callados— de precursores de la misma España castiza de la que pretendían deshacerse¹². Segundo, si su uso de extranjerismos, neologismos y frecuentes escapes literarios al mundo hollywoodiense son pruebas inequívocas de una voluntad de distanciamiento con la literatura social, o si detrás de la propuesta estética de los *novísimos* se encubren a menudo mensajes de denuncia, resultados de una preocupación latente por la situación socio-política de su país y época. Y si era, por lo tanto, su llamada “deserción de la realidad” española sino un reflejo de la misma.

Desde la publicación de sus primeras novelas en los setenta, muy en consonancia con la estética novísima, hasta su —por ahora— última novela, *Tu rostro mañana* (2002–2007), Javier Marías ha sido acusado de extranjerizante, escritor anglosajón y anti-español. Aunque el debate en torno al “carácter nacional” de una obra literaria no parezca tema fecundo para abordar la obra de un escritor, en el caso de Marías, y por extensión el de los *novísimos*, reevaluar su proclamada herencia puede permitirnos reconciliar algunas

¹² Vease, por ejemplo, Stephen Miller, “The Spanish Novel from Pérez Galdós to Marías: Tradition and Nescience, Rupture, and Europeanization”, 2001. Marta Beatriz Ferrari, en su artículo “Postismos/Novísimos: ¿la tradición de la ruptura”, toma una posición aún más extrema que Miller: citando nombres como Juan Eduardo Cirlot, Miguel Labordeta, los poetas de *Cántico* y otros, defiende el punto de vista que en realidad eran los poetas de la poesía social los que salían de la norma, mientras que los novísimos eran más bien continuadores de una tradición de ruptura con la que se iniciaba la modernidad en las letras españolas, décadas antes de la publicación de la antología de Castellet (97).

de las corrientes opiniones contradictorias, y abrir nuevos caminos para una relectura de su generación desde la perspectiva del siglo XXI. Tomando como punto de partida la supuesta anti-españolidad y el rechazo de la literatura comprometida, propongo recorrer en tres etapas el desarrollo de la novelística de Javier Marías, desde sus primeros pasos en un contexto llamado *novísimo*, hasta su gran obra de madurez, *Tu rostro mañana*, publicada tres décadas más tarde.

La primera etapa, la que constituye *Los dominios del lobo* (1971), novela-pastiche cuya materia prima la constituyen ochenta y cinco películas de Hollywood de los años 30–50¹³, parece el prototipo de obra de los nuevos bardos que anunciaban que “hem de fer foc nou”. Según los jóvenes escritores de la generación de Marías, la tarea del escritor consistía en cultivar “una escritura liberada de los lastres del pasado”¹⁴ y un acto necesario de la desmitificación de la cultura oficial. Pertenece a esta época de deserción ante la realidad española también *Travesía del horizonte* (1972), homenaje-parodia de las novelas de aventuras de “Joseph Conrad y Henry James, con unas gotas de Conan Doyle” (LF 58). Ambas novelas han sido comentadas ya en estudios valiosos dentro del contexto de los *novísimos* (Grohmann 2001, 2003; Cuñado 2004; Berg 2006).

En la reevaluación de la obra de Marías desde las dos perspectivas históricas, el contexto franquista y el principio del siglo XXI, me interesa sobre todo *El monarca del tiempo* (1978). Novela-ensayo-cuento-teatro, esta obra difícilmente calificable ocupa un

¹³ Para una lista detallada de películas que forman el hipotexto de *Los dominios del lobo*, véase el artículo de Alexis Grohmann, “*Los dominios del lobo* by Javier Marías; Hollywood and Anticasticismo Novísimo”. En *Crossing Fields in Modern Spanish Culture*, 2003: págs. 165–76.

¹⁴ Túa Blesa. “Hem de fer foc nou”, *Vigencia y balance de ‘Nueve novísimos poetas españoles’*. *Ínsula* 562 (abril 2001): pág. 12.

lugar de singular importancia para entender el desarrollo de su narrativa, y que ha sido, no obstante, casi por completo desatendida por la crítica. Dándole la razón a un crítico suyo de aquella época, Marías admite que tras la publicación de *Los dominios del lobo*, “si bien estaba [...] en posesión de un buen y sólido esqueleto, ahora le aguardaba la tarea más ardua, a saber: la búsqueda de la propia carne” (Marías 1989 79). *El monarca del tiempo* dará los primeros frutos de esta búsqueda. Esqueleto de *Tu rostro mañana*, sirve de puente hacia la fase madura del escritor madrileño. Su etapa plena, marcada por un pensamiento literario en el que reconcilia ruptura y tradición, estética y ética¹⁵: *novísimo* en cuanto al escepticismo lingüístico y elementos paródicos, universal en la exploración de los grandes temas de la literatura vía auto-contemplación, y comprometido en la defensa de una postura humanística¹⁶ para el escritor del siglo XXI.

1.2. Entre tradición y ruptura

1.2.1. Del no querer decir nada y al querer decir *nada*

La necesidad de construirse una imagen de un lector y escritor universal les lleva a

¹⁵ Cuando me refiero a los aspectos éticos en la obra de Marías, me baso sobre todo en la definición de Martin Heidegger de ética. El filósofo alemán entiende la ética, en su sentido original, como el ámbito de reflexión sobre la existencia humana. Así escribe en "Carta sobre el humanismo": "el término ética quiere decir que con el se piensa la estancia del hombre, entonces el pensar que piensa la verdad del ser como elemento inicial del hombre en cuanto existente es ya en sí mismo la ética originaria" (Hitos 291, 356). En Marías esta misma idea de ética definida como reenfoque en la cuestión de la existencia humana se manifiesta en una escritura, sobre todo a partir de *Tu rostro mañana*, que él mismo ha calificado de "moral". Después de la publicación de "Baile y sueño", por ejemplo, admite en una entrevista que "es posible, en efecto, que por mi parte sea cada vez más moral mi manera de abordar la escritura, pero lo sería en un sentido opuesto a [sermones y jeremiadas]" (Marías 2002).

¹⁶ En el sentido heideggeriano: humanismo como vuelta del ser a su ser, o, en otras palabras, la vuelta del arte a la vida.

menudo a autores como Marías a disminuir –o directamente callar– a sus predecesores o influencias connacionales. Miller cita varios ejemplos de escritores de la misma generación que seguían esta práctica. Uno de ellos, el caso de Juan Benet, considerado por Marías y otros como uno de los iniciadores de la novela moderna en España¹⁷. Miller quiere reconocer en el ensayo–libro de Benet, “La inspiración y el estilo”, obras de Ortega y Gasset, Torrente Ballester y Martín–Santos como intertextos, a los que el autor, sin embargo, nunca hace mención. Miller interpreta este silencio como un acto consciente de un escritor que “simply opted for writing as if he were the first Spaniard ever to make the aesthetic arguments he forwards” (Miller 55). Insistir en este adanismo literario constituye una práctica extendida entre estos escritores a fin de poder forjar una imagen pública desasociada de la tradición literaria de su país; y lo hacen a menudo, como Benet, “in a way that simply dismisses without explanation the quarter century of creative production upon which his claim to a place in the canon rests” (Miller 55). Marías, quien proclamaba que admiraba tanto a Benet que evitaba imitarlo¹⁸, le imita no obstante en muchos más aspectos de lo que a primera vista parece y admite, y le sigue también en esta vía. Sus proclamados modelos literarios han sido, con pocas excepciones, extranjeros –anglosajones, alemanes, austriacos, franceses– y abarcan autores desde Shakespeare a Sterne, Stevenson a Faulkner, Henry James, Thomas Browne, Hölderlin, Thomas Bernhard, Sebald, etc., mientras que ha calificado de “escasa y pobre” la tradición

¹⁷ Aunque Benet pertenece por su edad técnicamente a la generación de la posguerra, Marías y otros le consideran por su obra y actitud artística más bien parte de la empresa literaria de su generación, también, porque “no empezó a publicar de forma continuada hasta dos o tres años antes de que la nuestra comenzara a hacerlo” (LF 59).

¹⁸ En el prólogo a la edición de 1995 de *El siglo*, la novela que quizá más recuerda a Juan Benet por su estilo barroco, Marías escribe que “muchos quisieron ver en este libro en su día un fuerte influjo de Juan Benet, a quien admiré tanto que procuré no imitarlo” (13).

literaria de su país, como ha declarado en tantas ocasiones, (LF 55; 1989: 79).

La presencia de las obras teatrales de Shakespeare en las novelas de Marías es obvia. No sólo ha escogido como títulos de sus obras más exitosas versos del poeta inglés, sino que una buena parte de su pensamiento y hasta descripciones de sus personajes se alimentan directamente, o así parece, del teatro shakespeariano. A partir de *El monarca del tiempo*, Enrique V, Ricardo III, Otelio, o Macbeth son referencias constantes en sus novelas. Y sin embargo, tanto la teoría literaria que es base de su novela-ensayo *Negra espalda del tiempo* (1998), como el concepto filosófico del tiempo que simboliza el título, se desarrolla ya como teoría aplicable a la literatura en un ensayo de Benet, “La seriedad del estilo”, escrito tres décadas antes de la publicación de *Negra espalda del tiempo*, un ensayo ciertamente leído por Marías. Es Benet quien primero explica, a partir de la cita de Shakespeare, ““la negra espalda y abismo del tiempo”” (141), cómo “la configuración de la imagen del tiempo [...] está en gran medida dictada por la analogía del móvil en un medio ambivalente y por la asimilación psicológica, nacida de la simetría *rostro-espalda*, del futuro con la vista y del pasado con la ceguera de la espalda” (143, énfasis añadido). En esta frase genial de Benet está ya condensada la concepción mariesca del tiempo narrativo y filosófico, el que será el gran protagonista de *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana*. Igualmente, la colección de ensayos literarios *Semanas del jardín* (1974) de Sánchez Ferlosio brinda otro ejemplo que demuestra la vinculación estrecha de Marías con escritores de su país. Más allá de una innegable coincidencia de ideas entre el ensayo de Ferlosio y *El monarca del tiempo*, se reconocen claramente en *Semanas del jardín* las primeras semillas de obras como *Todas las almas* (1989) o *Tu rostro mañana*. Marías ha opinado que, aunque le interese,

tampoco le concede mucha importancia a Ferlosio como renovador de la literatura española (Cortanze 27), y sin embargo, éste, como veremos, ha sido decisivo en la puesta en marcha de algunos de los temas más importantes –la carne si se quiere– de la obra novelística de Marías.

No pretendo, desde luego, llevar a cabo un trabajo de “excavación arqueológica” para establecer el carácter nacional de la obra de Marías¹⁹. Pero sí me parece relevante reevaluar el mito de Marías como escritor extranjerizante y anti-español, al recordar el contexto histórico-literario en que el autor empieza a construir su imagen, muy consciente de cómo quiere ser percibido dentro y fuera de su país. Por lo tanto, más que aislarlo de la tradición literaria de su país, o presentarlo como un caso extraño, habrá que situarle dentro de esta misma tradición literaria. A mi modo de ver, es justo en este afán de liberarse del estigma del escritor nacional en que se le reconoce como un escritor enraizado en la problemática de su país, y que resalta la *diferencia* con otros escritores europeos cuyo carácter nacional en relación con su obra ni siquiera entraba en discusión. Azúa explica bien esta aparente paradoja cuando admite que esta discusión en sí era una cuestión exclusivamente española, ya que “un problème de ce genre n’aurait pas la moindre chance d’effleurer un jour l’esprit d’un écrivain français, anglais ou allemand”. Y, dirigiéndose al público no-español de la revista francesa añade, casi con un tono apologético, “Qu’ils se rassurent donc: on ne les aura entretenus ici d’un problème

¹⁹ Además, es un aspecto al que la crítica ya ha dedicado bastante tiempo. Véase por ejemplo, el capítulo 1, “El extraño caso de Javier Marías”, en concreto el apartado “¿Qué herencia?: la cuestión de lo español”, del ya citado libro de Cuñado, donde la autora recoge opiniones de -y sobre- Marías sobre su herencia literaria expresadas a través de los años (Cuñado 10–15).

exclusivement espagnol, en tout point authentique et garanti issu de ce qui nous rend autres, de ce qui fait notre différence” (Azúa 1995: 20).

Las influencias extranjeras en la obra de Marías son innegables, como las hay, insisto, en cualquier escritor de categoría, y sin que ello sea motivo en sus respectivas patrias para disociarlo de la tradición literaria de su país. Un autor o un lector entusiasta no lee según países, sino según el interés de la obra, cual que sea la nacionalidad de su autor²⁰. Como recuerda Azúa muy acertadamente al final de una entrevista en la que recapitula el ambiente literario de los años 70–90 en España: “Je ne sache pas que les écrivains suédois, belges ou hollandais suscitent de telles attentes en raison de leur origine: qui s’inquiète de vikings, de kermesses ou de tulipes avant d’ouvrir leurs livres” (Azúa 1995: 19). A lo que aspiraban escritores como Marías, era escribir y ser leídos como escritores suecos, belgas u holandeses, y no como testigos de una realidad que no existía para muchos lectores más allá de los Pirineos.

1.2.2. *Los dominios del lobo: cowboys y gangsters* contra toreros y gitanos

Uno de los objetivos principales de muchos de los escritores de la generación de Marías radicaba en la desinstrumentalización de la literatura en forma de la “superación

²⁰ En muchos países europeos abundan casos que demuestran, que apartar a un escritor de la tradición literaria de su país por renovar vías estancadas con lecturas y influencias extranjeras, como ha ocurrido en España con Marías, parece de lo más absurdo. Basta con recordar los ensayos de Madame de Staël, *De l’Allemagne*, donde se expresa la necesidad de buscar nuevos modelos en las tradiciones literarias nórdicas, o de Stendhal, *Shakespeare et Racine*, donde se declara Hamlet superior a Phèdre. Y si no se cuestiona hoy día si Victor Hugo era un escritor verdaderamente francés después de publicar su *Hernani*, o si la temática de *Carmen* indica una pérdida de interés de Merimée en la tradición literaria de su país, o si Shakespeare era un poeta “italianizado” o quizá en el fondo danés y anti-anglosajón y escapista, por situar su trama en Venecia o en Dinamarca, no es sólo porque resultaría descabezado a cualquier lector; ante todo, carecería del más mínimo interés a la hora de leer su obra.

de cualquier implicación de valor (de cambio), y, por lo tanto, de poder, que supone, en última instancia, una liberación del medio²¹” (Lanz 11). El mundo de Hollywood desempeña un papel notable en esta empresa. Incorporar el cine americano a sus novelas, les da la oportunidad, sin recurrir a la política o seguir el rastro de los escritores–mártires, de expresar indirectamente su rechazo a la vida política y cultural propagada por la España oficial. Si pensamos que la construcción de la imagen de la España folclórica, útil a propagandas políticas desde Napoleón hasta el franquismo, ha sido en gran parte la labor de la literatura extranjera ya desde comienzos del siglo XVIII (Azúa 1995:18), la publicación de *Los dominios del lobo* constituye en sí un evento literario y cultural cargado de ironía. Marías recurre a tópicos nacionales para escribir una obra exótica, apoyada en una imagen mítica de la cultura estadounidense igualmente “folclórica” y alejada de la realidad como lo era en su momento la de la España de Merimée. Para Marías, los *cowboys* y *gangsters* proveerán un antídoto contra los toreros y gitanos novelados, como lo serán para los poetas de la antología de Castellet los mitos de la galaxia *rock* a los que dedican algunos de sus poemas. Enric Bou explica que estos escritores reaccionaron ante una nueva sensibilidad que respondía a la colonización cultural de los EEUU, aprovechándose del mundo de Hollywood y de los *mass media* para desmitificar la cultura franquista a través de la cultura *Camp*, y para democratizar el arte. Bou recuerda que “vivir en los medios”, para los *novísimos*, se equiparaba a vivir

²¹ Estas dedicatorias a “extraterrestres” se refieren a las de los poetas de la antología de Castellet. Se trataba de buscar nuevos mitos para derrumbar los viejos mitos, los cuales tenían que originar, según Blesa, “de un mundo que no era, ni con mucho, el de la cultura oficial –no, desde luego, del de la izquierda, ni tampoco, por supuesto, del de la derecha–, sino de la galaxia del *rock*” (Blesa 2001:10).

“una proyección lejana, de unas vidas en mayúscula, como unas hagiografías por lo civil”; y concluye que “estos personajes míticos consagrados en unas imágenes estereotipadas, que difunden por todas partes los medios de comunicación de masas, se erigen como héroes ejemplares, sustitutorios de los mitos clásicos, religiosos o laicos” (1992: 198).

En un artículo publicado en 1964, los años de formación de los nuevos escritores, Durant da Ponte explica el tipo de imagen cultural de América que reinaba en España en aquella época. Aunque no es el enfoque de su artículo, da Ponte elucida indirectamente la importancia de la cultura estadounidense para jóvenes escritores como Marías, tanto como el sentido de rechazo que provocaba en la España ultra-conservadora. Al destacar el muy difundido sentimiento anti-americanista del franquismo, se explica la seducción que ejerce el país del celuloide sobre una generación harta de la monopolización del tema de España en el arte²². De repente, “to the Spaniard steeped as he is in an ancient culture, America seems a youthful nation –strong, vigorous, materialistic, technically superior, but lacking a true philosophic tradition and almost shockingly naive” (Ponte 113). La imagen de la joven América y lo que significaba para el autor de *Los dominios del lobo* es reminiscente a la atracción que ejerce Lolita sobre el europeo Humbert Humbert, con la diferencia de que Marías no sólo se sentía atraído por esta cultura *nínfula* de Hollywood y la galaxia *rock*²³, sino que aspiraba a *ser* Lolita, es decir, a eliminar de su

²² Añádase a esta atracción el hecho de que muchos escritores de la generación de Marías se educaban desde su infancia en el cine, el cuál, como demuestran novelas como *Si te dicen que caí* (1973) de Marsé, alimentaba su imaginación creativa, además de ofrecerles una salida temporal de la realidad que les rodeaba.

²³ Blesa se refiere a los poetas de la antología de Castellet que dedican sus obras, como dice, a extraterrestres, definidos como los que “provenían de un mundo que no era, ni con

memoria artística cualquier relación de sangre con la España castiza, folclórica y política²⁴. Por lo tanto, lo que se consideraba razón de desprecio para la España conservadora, podía ser fuente de inspiración para su generación disidente. La ingenuidad y falta de una tradición filosófica de la cultura estadounidense les proporcionaría el modelo deseado para su pretencioso adanismo literario: la misma “ingenuidad chocante” garantizaría la ausencia de paternalismo, a la vez que la inexistencia de una verdadera tradición filosófica les ahorraría a los *niños expósitos* la necesidad de primero destruir para luego poder inventarse, con chicle en boca y felizmente irresponsables de los cargos del pasado, su propia tradición literaria. Pero no sólo era para ellos la cultura “lolita”, provocadora, rebelde e ingenuamente seductora, sino que les ofrecía una salida del aislacionismo cultural, “una manera de conectar con los mitos que compartía toda una generación del planeta” (Bou 1992: 200).

Escritos *à la Lolita*, “desde la irresponsabilidad absoluta y desde la casi absoluta inocencia” (Marías 1989: 79), *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte* son novelas que hay que evaluar en el contexto de esta estética llamada *novísima*, ya que ante todo son encarnaciones del deseo de “disengagement with Spain and Spanishness, realism, mimesis, and ‘seriousness’”, tanto como emprenden “the ensuing adoption of foreign traditions” (Grohmann 2002: 36). Novelas de ruptura, pretenden sobre todo hacer

mucho, el de la cultura oficial –no, desde luego, del de la izquierda, ni tampoco, por supuesto, del de la derecha–, sino de la galaxia del rock” (10).

²⁴ En esta resolución absoluta de eliminar cualquier rasgo o referencia a su país, Marías se distinguía de otros de la época que apostaban por una feliz y desacralizante convivencia de elementos castizos y de la cultura pop. Marías incorporará referencias castizas con fines paródicos a novelas escritas décadas más tarde, como en *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), donde se describe al rey Juan Carlos jugando al fútbol, o en *Tu rostro mañana* con el personaje casi costumbrista De la Garza, ignorante de otras culturas, cerrado, racista, machista, arrogante y autocomplaciente.

caso omiso de la herencia del realismo social de la posguerra, sin seguir la literatura experimentalista defendida por escritores como Goytisolo, la cual, aunque rompiera con la España castiza, alejaba al lector demasiado del texto. Por lo tanto, las novelas de juventud de Marías son tanto protesta como una defensa del arte de novelar. La novela, denuncia el autor en 1995, había sido valorada en España casi siempre, y sobre todo entre 1950 y 1970, según su utilidad y función “à mieux comprendre notre idiosyncrasie, notre histoire, le fait d’être espagnol” (Marías 1995: 26). Como respuesta, las primeras novelas de Marías simbolizan un acto literario epicúreo: no cumplen una función social, ni histórica o política o filosófica, sino que señalan una decisiva vuelta a la literatura y al placer de la lectura como su único fin, libres de la obligación de hacer referencia a la realidad de su país. *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*, aunque existan en ellas ya futuros rasgos mariescos²⁵, no representan obras que dejan todavía prever el nivel de escritor que iba a alcanzar su autor; más bien, dejan relucir un ardor juvenil para prender *fuego nuevo*, y de hacer surgir de las cenizas una nueva forma de escritura cuyo punto de partida se sitúa, como juzga Lanz el de esta generación, “entre el no querer decir nada y algo que quiere decir *nada*” (12). El propio autor comenta sobre sus primeros pasos de novelista que “cuando empecé a los diecinueve años, ya hice novelas artificiosas como ejercicio literario, con parodia y mimetismo de otras. [...] ahora me siento vacunado y hace muchos años que no escribo sobre algo que no me importe a mí también” (Iborra

²⁵ Véase, por ejemplo, el artículo de Lieve Behiels “‘Hay que saber prolongar la incertidumbre’: horizontes de expectativas en *Travesía del horizonte* de Javier Marías”, en Steenmeijer (Behiels 87-94). También Marteen Steenmeijer opina que “por su intriga llena de aventuras e incidentes esta segunda novela de Marías se enlaza con *Los dominios del lobo* pero la notable proporción de elementos metaficcionales explícitos apunta más bien hacia las novelas que consagrarían al autor madrileño como uno de los valores más importantes de la narrativa contemporánea universal” (Steenmeijer 7).

161). *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte* cumplen en la trayectoria del novelista la función de hacer tabula rasa, y de liberarse de lo que los escritores de su generación consideraban el estigma del escritor español, con la esperanza de reclamar, al final del camino, un sitio legítimo dentro de la narrativa, como escritor europeo, universal. Y digo al final del camino, porque, irónicamente, son estas novelas que se generan bajo el lema de la extraterritorialización, las que revelan a sus autores, aunque no como aldeanos *vanidosos*, sí como propietarios avergonzados de sus aldeas nacionales. Desde esta perspectiva habrá que rectificar algo la opinión de Marías de que estas novelas eran únicas “por no reflejar ninguna circunstancia de la vida de mi país” (LF 60), porque es justamente esta auto-impuesta tiranía estética que traiciona su “fait d’être espagnol”. Y quizá sea por esta razón –si recordamos el comentario de Félix de Azúa– que para un lector de hoy la fase llamada *novísima* puede resultar *a pesar y por* su afán de negar su herencia, la menos universal de los escritores de su generación.

1.3. *El monarca del tiempo*: hacia una filosofía del tiempo

1.3.1. De la imposibilidad del decir

Si las dos primeras novelas de Marías eran fruto de la seducción, fuego de sus entrañas, diría Humbert, bastante divertido y bueno para la piel, diría Lolita, *El monarca del tiempo* constituye el preámbulo verdadero de un escritor a la altura de Nabokov. Aunque revele, al igual que las dos novelas precedentes, “his preoccupation with the strange and exotic world contained within the text, rather than the social and political realities on the outside” (Berg 46), *El monarca del tiempo* será el primer gran paso hacia la concepción de la novela mariesca como terreno de un pensamiento literario que desafía

cualquier limitación de género o de lógica positivista. Para apreciar la importancia de esta tercera, llamémosla “novela”, vale recordar también la opinión del propio autor, quien la calificaba tanto como un punto de transición como de partida, la obra con la que “había cruzado por fin la línea de sombra y alcanzado la madurez y la osadía necesarias para ser intérprete de mí mismo” (Marías 1989: 82).

El monarca del tiempo lo constituyen tres relatos, “El espejo del mártir”, “Portento, maldición”, “Contumelias” –germen estos últimos dos de *El hombre sentimental* y *El siglo*–, una obra de teatro, “La llama tutelar” y, de singular importancia, un ensayo sobre *Julio César*, “Fragmento y enigma y espantoso azar”. Esta interpretación de la obra de Shakespeare forma el núcleo del libro, que “vincula sus diferentes partes y pretende de dotarles de sentido” (LF 62). A mi modo de ver, se podría extender esta valoración del ensayo teórico sobre la verdad y el tiempo al resto de su obra novelística, la cual será –nada menos y poco más– la elaboración y profundización de teorías introducidas ya allí.

De lo poco que se ha comentado hasta ahora sobre *El monarca del tiempo*, destaca el comentario de Elide Pittarello, quien quiere reconocer en esta obra la presencia de un nihilismo que se extenderá a la futura obra del autor, y que será una de las características más reconocibles de su narrativa en general. Para un lector de hoy, según ella, “produce vértigo comprobar que el nihilismo de las más célebres novelas de Marías no es un fruto de madurez. Ya estaba ahí, aunque tratado con un distanciamiento que cohibe toda participación emotiva”. Esta presencia determinaría sus futuras novelas, marcadas éstas por “el colapso de la razón y el sinsentido de la vida”, en las que “cualquier biografía, ficticia o real, será un tránsito insondable de la nada a la nada” (MT

19). Aparte de la presencia de Shakespeare, la cual será a partir de este momento una constante en la obra de Marías, aparecen dos referencias breves a lecturas del autor que inspiraron las reflexiones realizadas en *El monarca del tiempo*, y en particular en este ensayo. En una nota a pie de página el autor indica que le debe a Ferlosio “en última instancia la puesta en marcha de estos comentarios [...]” (MT 89), mientras que de Nietzsche cita un pasaje breve de “Sócrates y la tragedia” (94). Estos dos nombres, Sánchez Ferlosio y Nietzsche, tienen una importancia esencial para esta y para la futura obra del novelista. Mientras que Cuñado modifica la percepción de nihilismo en la obra de Marías, para reconocer en *El monarca del tiempo* un primer “intento tímido de explorar esa dimensión de lo inefable” (18), la referencia a Nietzsche permite hasta rectificar la calificación de su obra como nihilista. Diría que en el caso de Marías se trata más bien de un escepticismo nietzscheano, y que los “tránsitos de la nada a la nada” establecen un punto de partida para lo que será una fuente inagotable de creatividad en sus novelas. De forma muy nietzscheana, y también heideggeriana, la obsesiva exploración de la nada pone en marcha un tránsito a posibilidades ilimitadas desde este “siempre habrá nunca”. No se trata tampoco, sin embargo, de una exploración de la nada en un sentido nihilista –mucho menos le parece preocupar al autor lo que no *es* verdad que lo que no es *de* verdad– ya que, como escribe el narrador de *Negra espalda del tiempo*, “así en el territorio que no es de verdad todo sigue pasando y pasando siempre y allí la luz no se apaga ahora, ni se apaga luego, ni quizá nunca se apaga” (NET 291)²⁶.

²⁶ Ya justo después de la publicación de *El hombre sentimental*, María explica cómo el concepto de una verdad eludible funciona como empuje de creación en sus novelas: "Fuera del presente no hay verdad. No hay verdad ninguna. Entonces hay verdad en tanto que se la sigue afirmando, pero, por así decirlo, necesita ser renovada una y otra vez" (Castellanos 27).

La vinculación con el escepticismo –o si se quiere también con el posmodernismo²⁷– me parece fecunda a la hora de tratar la obra de Marías, sobre todo a partir de *El monarca del tiempo*. Tanto el pensamiento posmoderno, empezando con Derrida, como la filosofía escéptica de Nietzsche rechazan la suposición nihilista que la existencia carece de sentido absoluto, ya que esa misma suposición caería en el mismo pecado que el positivismo, de pretender establecer una verdad absoluta. Marías niega quizá menos la *posibilidad* misma de una verdad o un sentido universal; más bien, noveliza la idea de que la facultad racional no tiene el poder de acceder a este tipo de conocimiento y que las limitaciones del lenguaje impedirían cualquier intento de reconstruir o articularlo²⁸. Por otro lado, la insuficiencia de la razón y la desconfianza de las palabras abren la posibilidad de llegar a otra forma de conocimiento a través de la creación artística²⁹, lo que sería incompatible con el pensamiento nihilista. El nihilismo se define como “the rejection of all notions of reality”, o también como “a complete rejection of the existence of human knowledge and values or denial of the possibility of making any useful distinctions among things” (Oxford Dictionary). El nihilista niega, mientras que el escéptico duda. Y en Marías, es el “quizá” principal motor de la creatividad. De este escepticismo mariesco se cristalizan varios hilos conductores ya en

²⁷ Según Berg, “postmodernism was associated with the hybrid, the parodic, the ironic, the playful, the hedonistic, the eclectic, the self-conscious, and the self-referential” (47).

²⁸ Ya desde las primeras páginas de *Negra Espalda del tiempo* el narrador anuncia una “desconfianza última de la palabra”, y por lo tanto, “relatar lo ocurrido, dar cuenta de lo acaecido, dejar constancia de los hechos y delitos y hazañas, es una mera ilusión o quimera (...) o bien, es sólo posible como invención” (NET 10).

²⁹ Este aspecto importante en la obra de Marías se analizará más en detalle en el capítulo 3 (apartados 3.3.1. y 3.3.2.).

El monarca del tiempo que se extenderán al resto de su narrativa: la relación entre verdad y tiempo, el enigma y la incertidumbre como motor de la creación, y el fetichismo de la identidad, tanto en forma de utopía deseada como mito por destruir. Encontramos la base de estos temas en ideas presentadas en *Semanas del jardín* de Ferlosio, y en el ensayo de Nietzsche, *El origen de la tragedia*, sobre todo en el capítulo “Sócrates y la tragedia”. Mientras que en el primero las teorías expuestas se aplican a la literatura, el segundo las dedica a la filosofía y la creación artística universal. Ambos campos se fundirán en la obra de Marías, serán primero su esqueleto, y luego su carne.

1.3.2. El arte contra el nihilismo: el nacimiento de la negra espalda del tiempo

Objeto de parodia en las dos novelas anteriores de Marías, el concepto de la verdad se convierte a partir de *El monarca del tiempo* en un fenómeno estético y filosófico, y más que negarse, se re-inventa continuamente³⁰. Puede que este germen del pensamiento literario de Marías se encuentre ya en el epígrafe de “El espejo del mártir”. Como epígrafe Marías cita los versos 71–77 del cuarto libro de *Tristia*, los poemas de exilio de Ovidio: “Aspera militiae iuventis certamina fugi, / Nec nisi lusura novimus

³⁰ En el artículo “La huella del animal”, con fuertes resonancias de Juan Benet, Marías estima la ficción o invención como la única opción válida para llegar a una forma de conocimiento. Explica que el verbo inventar “viene del latín ‘invenire’, que no quiere decir otra cosa que ‘encontrar’, o más bien, ‘descubrir’” (1995:45). Y también Juan Benet, en “La inspiración y el estilo, se pregunta, “¿Qué barreras pueden prevalecer contra un hombre que en lo sucesivo será capaz de inventar la realidad?” (160). Heidegger no ayudará a explorar este aspecto importante de la obra de Marías en el capítulo 3. Recordemos, en este contexto, la diferencia fundamental entre la valoración occidental de la nada como un espacio de esterilidad y la concepción oriental, muy presente tanto en Nietzsche y sobre todo en Heidegger, de la nada como el ámbito ilimitado de posibilidades, libre de las limitaciones del racionalismo. En el capítulo 3 veremos cómo se pueden asimilar o reconciliar estas ideas con “la negra espalda” en las novelas de Marías.

arma manu”. Es llamativo notar que Marías elige una versión de manuscrito poco corriente, que establece el verbo *noscere* y no, como las ediciones en general, *movere*³¹. De “huí las ásperas contiendas bélicas, y la mano nunca *movió* las armas excepto en juego”, se cita “huí las ásperas contiendas bélicas, y la mano no (re)conoció las armas excepto en juego” (traducciones y énfasis míos). Es decir que mientras que la primera versión expresa acción e inacción conscientes: “huí y la mano no *movió*”, los versos citados en Marías cambian drásticamente de sentido, otorgándoles un distintivo tono trágico. “Huí [...] y la mano no (re)conoció las armas”, implica un precipitarse a ciegas, y expresa –tan importante en Marías– la omnipresencia de lo imprevisible, siempre dispuesto a convertir la mano del héroe en instrumento del azar y, leitmotif en *Tu rostro mañana*, en mano potencial de asesino o traidor, cobarde o mártir, sin anticipar o quizá quererlo su dueño. El relato que sigue, y también las futuras novelas de Marías, son justamente elaboraciones y exploraciones de los versos de *Tristia*³².

Marías encuentra más estímulo y apoyo teórico para su visión del héroe trágico en “Sócrates y la tragedia”. En “Fragmento y enigma y espantoso azar” cita un pasaje de Nietzsche que será clave para entender a sus anti-héroes futuros. “El héroe de la tragedia

³¹ véase *Ovide*, la introducción de Jacques André, págs. xxxiii-lii.

³² *Las tristes* de Ovidio como posible subtexto en las novelas de Marías se merece más atención en estudios futuros. No sólo porque el poema del exilio del poeta latino es uno de los ejemplos más llamativos de la autobiografía ficticia temprana. Además, el tema del exilio (físico, metafísico) es de gran importancia en novelas como *Todas las almas* o *Tu rostro mañana*. Otros hilos conductores en *Las tristes* que coinciden con elementos importantes en las obras de Marías los constituyen el azar y la mirada (el insinuado “crimen” y causa del exilio de Ovidio no es una acción, sino consecuencia del azar, el cual le convierte en un testigo involuntario. Su mirada desinteresada es también su condena), y el enigma (no se explica nunca lo que vio). Véase Pizarro Martínez, “Ovidio y el exilio”, (1997) y Fitton-Brown, “The Unreality of Ovid’s Tomitan Exile” (1985). También Claudio Guillén, en *El sol de los desterrados*, utiliza versos de Ovidio para construir su teoría del exilio.

no se evidencia”, le cita Marías al filósofo, “como cree la estética moderna, en la lucha con el destino, tampoco sufre lo que merece. Antes bien, se precipita a su desgracia ciego y con la cabeza tapada [...]” (MT 94). Lo mismo vale para Deza en *Tu rostro mañana* al preguntarse “qué hago yo aquí con una pistola en la mano” (TRM III 465) que para el militar Louvet, de *El monarca del tiempo*, cuyo destino final decide no un acto heroico consciente, sino un precipitar a ciegas, cuando

no supo o no quiso distinguir las voces de alto y creyó que se encomendaba la galopa final; y que cuando se dio cuenta de lo que sucedía [...] cuando deslumbrado y perplejo le cupo la duda de si el acto de indisciplina, la contravención, el error, lo habían cometido los otros al retroceder o él mismo al no frenar y avanzar, prefirió la embestida furiosa y la muerte (petulante, retorcida, ampulosa, que no se deja buscar) a volverse atrás (MT 52).

El actuar desde la sombra es un rasgo típico de los personajes de Marías, a los que Pittarello nombra quizá por esa razón “criaturas fantasmales que [...] irán atendiendo a lo incógnito a través de esas alternativas a la praxis racional llamadas, por ejemplo, ‘presentimiento de desastres en *Corazón tan blanco* o ‘encantamiento’ en *Mañana en la batalla piensa en mí*” (MT 19). La aparente pasividad de sus protagonistas encuentra una posible explicación en el mismo ensayo de Nietzsche, donde se compara el hombre dionisiaco con Hamlet, esencialmente escéptico, contemplativo más que activo, trágico más que lúcido. Pero tampoco se trata de una ceguera como la del rey Edipo. Al igual que el narrador de “El espejo del mártir”, Nietzsche declara que el hombre teórico, motivado por el afán del saber, llega a sus límites “donde mira fijamente en la oscuridad [wo er in das Unaufhellbare starrt: literalmente, “donde mira fijamente en lo *inesclarecible*”]”. Y es por esa misma razón que Valerio resiste las enseñanzas de Lemarquís, el preceptor positivista de “La llama tutelar”, ya que ha entendido “el sino que me espera, negrura y

horror y negrura y llanto, por buscar el saber en lugar de aguardarlo” (MT 162). Este “aguantarlo”, es decir el sumergimiento en lo inesclarecible de los límites del conocimiento vía la contemplación pasiva, no señala el final del camino, como lo implicaría una visión nihilista, sino su principio. En Marías resuena la idea de Nietzsche que “cuando él se da cuenta, lleno de espanto, cómo la lógica en estos límites se tuerce alrededor de sí misma hasta por fin morderse la cola –entonces irrumpe una nueva forma de conocimiento, un conocimiento trágico, el cual, para ser soportable, necesita como protección y remedio, el arte³³” (101).

La prueba de que en Marías no se explaya una visión nihilista es que cada admisión de la imposibilidad de saber nada a ciencia cierta casi siempre se modifica con un adversativo y rebelde “*y sin embargo*”, “*si bien*” o “*y no obstante*”. Y, como le dice Valerio triunfante al preceptor, cuando “su saber se ha apagado”, “mi fe [en lo que mis ojos ven] crece” (MT 163). Del mismo modo, el narrador y representante de la autoridad militar de “El espejo del mártir”, al reflexionar sobre el destino del militar Louvet admite que “nada sabemos, nada en efecto sabemos, y *no obstante* fíjese en que gracias a ello y a no averiguar nos es dado conjeturar, cavilar, incluso decidir sobre lo que fue de Louvet con la máxima libertad” (MT 51, énfasis añadido). La invención de lo que pasó o, lo que tendrá el mismo valor en Marías, de lo que pudo haber sido, se emprende desde la sombra del *no novescere*, pero sí, *nisi lusura*, excepto en *juego*, es decir que la ficción, el juego último de la palabra, será vía del conocimiento, mientras que la verdad oficial nunca admite dudas ni contradicciones, resultando sospechosa y estéril:

³³ Wenn er hier zu seinem Schrecken sieht, wie die Logik sich an diesen Grenzen um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beißt –da bricht die neue Form der Erkenntniss durch, die tragische Erkenntniss, die, um nur etragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht.

Consulte, vaya a mirar en los libros: le mentirán tanto como yo le pueda mentir; tan equivocada al respecto y a todo se encuentra la Historia como lo pueda estar yo, porque su saber es idiota, irrisorio, parcial, consanguíneo del mío, con el agravante de que no se sabe contradecir ni modificar, traicionarse ni negarse a sí mismo, apuñalarse como yo me apuñalo una y otra y aun una vez más (MT 51).

En esta confesión del narrador encontramos la esencia de futuras novelas como *Corazón tan blanco* o *Negra espalda del tiempo*, donde el tiempo resiste a reconstruirse, pero en las que se cristaliza, a través de la ficción, la negra espalda del tiempo, nunca como realidad positivista, y sí como posibilidad hipotética y, por lo tanto, verdadera o *de* verdad. La certeza no sólo se rechaza por inalcanzable, sino porque paralizaría la escritura, la aislaría y encerraría, ya que vuelve superflua la comunicación, fundamento de cualquier obra de arte. Así pues, “El espejo del mártir” cierre con las palabras del general, que “no sé si sabiendo ya no quise saber más” (53). Y es ese “sabiendo” lo que provoca la esterilidad creativa, al impedir para siempre la “una y otra y aun una vez más”.

1.3.3. La cebolla de Sánchez Ferlosio: hacia una estructura del tiempo

Curiosamente no se ha comentado mucho acerca de la conexión entre Sánchez Ferlosio y Javier Marías, a pesar de un reconocimiento de deuda en una breve nota a pie de página de “Fragmento, enigma y espantoso azar”³⁴. Una excepción es Ana Rodríguez Fischer, que al destacar puntos de conexión entre *El monarca del tiempo* y la subsiguiente obra de Marías, recuerda que “siguiendo un apunte de Ferlosio en *Las*

³⁴ “Rafael Sánchez Ferlosio, a quien debo en última instancia la puesta en marcha de estos comentarios, se ha ocupado profusa y sagazmente de esta cuestión en *Las semanas del jardín* (Nostromo, Madrid, 1974), señalando que, independientemente de la eventual tendenciosidad de la obra literaria (o cinematográfica en su caso) de que se trate, el espectador o lector tiende siempre (por no decir que da por descontado que en ello consiste su papel) a tomar lo último cronológicamente por lo verdadero y lo que va cargado de razón. O cuando menos por lo verídico, para mayor exactitud” (MT 89).

semanas del Jardín, lo allí expuesto por Marías versa sobre el orden temporal en que se relatan los acontecimientos y sobre la convención de que lo último en ser contado equivalga a lo verdadero” (2004: 65). Sin embargo, una relectura del ensayo de Ferlosio, a la luz de novelas como *Tu rostro mañana*, revela el impacto que debe haber tenido en Marías, y demuestra además que la extensión de la presencia de Ferlosio en su obra va mucho más allá de “un apunte”. La valoración de los ensayos de Ferlosio como subtexto en la obra de Marías merece un estudio mucho más detallado de lo que puedo ofrecer aquí. Mencionaré, sin embargo, algunos de los puntos más llamativos de convergencia.

Comparando la estructura narrativa con una cebolla, Ferlosio define la narración como una progresión desde la superficie al fondo. Al igual que un cuchillo que corta primero las capas exteriores, “también los primeros episodios del relato serán interpretados como contactos con la superficie, y los postreros como contactos con el fondo” (24). Asumir que se trata de una narración que posee superficie y fondo implica necesariamente que existe como una cosa entera. Sin embargo, no se trata de una unidad de historia en el sentido convencional, ya que, como en las novelas de Marías, la idea de unidad no parte del objeto penetrado (“la historia narrada”), sino del objeto que penetra (“el que la narra”), el cual, a diferencia del objeto penetrado, “puede estar compuesto de hechos contradictorios entre sí” (24-5). Ferlosio formula así una característica de la narrativa de Marías donde la verdad sólo existe como término abarcativo, donde nada es nunca sin mezcla, como se insiste tanto en *Tu rostro mañana*, y donde la unidad del relato prevalece sin excluir contradicciones, ni tiene por qué reposar sobre el fundamento de una verdad única. El penetrar de las capas exteriores hacia las interiores no significa tampoco un constante avanzar hacia un fin, “una penetración por su espesor”, sino más

bien “de una excursión por su extensión” (24), una excursión parecida a su errar con brújula, un avanzar a través de idas y vueltas. Recordemos también que Marías, al escribir *El monarca del tiempo*, su primera obra realmente mariesca, traduce a *Tristram Shandy*; es decir, Nietzsche le otorga la dimensión filosófica, Ferlosio parte de teoría literaria, mientras que Sterne le brinda a Marías un ejemplo de teoría y pensamiento hechos práctica: ambos escritores reconceptualizan la idea de unidad y de verdad a través de elementos inherentemente incompatibles con los mismos términos: un narrador, “que puede estar compuesto de hechos contradictorios entre sí”, una narración que avanza retrocediendo o retrocede avanzando, y que demuestra que la totalización o unidad es el resultado de “un acto de lenguaje” (25) y de una verdad plurívoca, la cual, “para serlo, necesita, en todo caso, no ya que se la posea ni se le pertenezca” -cosa imposible- “sino que se la mire” (Ferlosio 26). La verdad en Marías será siempre veredicto, y su juez, el tiempo.

Desde luego, las teorías literarias de Ferlosio hasta ahora mencionadas no son únicas en aquella época; por lo tanto, y a pesar de la referencia directa a Ferlosio en *El monarca del tiempo*, sería imposible afirmar o negar exactamente cuánta presencia tienen en la obra de Marías y hasta qué punto son simplemente coincidencias con otras lecturas del autor. Sin embargo, de la redefinición de la verdad como un acto de lenguaje, que cambia de valor con el orden cronológico de su enunciación (suponiendo que la superficie corresponde a un *antes*, y las capas sucesivas a un *después*), Ferlosio llega a una conclusión que será esencial para mis lecturas de las futuras novelas de Marías:

en lo que atañe la verdad sobre la cosa, el postrero de los hechos viene a adquirir, por su sola aparición en semejante lugar privilegiado, la viciosa virtud de desustantivar y convertir en apariencia todo hecho contradictorio que le haya podido preceder. [...] el último hecho no se añade a los

anteriores, sino que tiene poder para anularlos, pero la anulación de un hecho implica ya su reducción, a dato, su desfactificación; la facticidad se vuelve ilusión [...] (29).

De la correlación que Ferlosio establece entre verdad y tiempo, Marías deriva el título de su obra, encontrando en ella la clave al poder de la convicción del novelista. En “Fragmento y enigma y espantoso azar”, Marías escribe que “sólo puede haber una verdad, y esa verdad es siempre lo que aparece como *último* en el tiempo de que consta, en el tiempo que le ha adjudicado a esa unidad temporal determinada” (MT 89). Como consecuencia, cualquier acto ya ocurrido carece de esencia -y se podría hasta inferir lo mismo a los personajes-, ya que es el tiempo, o mejor dicho, el contarlo o el contarlos en *última* instancia, que les otorga sentido y labra su rostro. El presente se convierte en el monarca del tiempo y de la verdad (109), en el ámbito más eficaz de la convicción, ya que “actúa como sustitutivo o representante de *lo presente*” (105). En *su* presente, al tomar la palabra, Brutus convence al público de la necesidad del asesinato de César, pero lo hace igualmente Marco Antonio, en su discurso más tarde, de la culpabilidad de Brutus, y así, “cada nuevo giro se desvanecerá con tanta facilidad como se asentó para ser suplantada por otra convicción distinta que a su vez correrá la misma y efímera suerte” (MT 91).

Ahora bien, si pensamos en las características de las novelas de Marías, se nos plantea una aparente incongruencia entre las teorías defendidas en “Fragmento” y su propia manera de novelar. Recordemos que el meollo de todas las novelas que siguen al *Monarca*, sobre todo *Tu rostro mañana*, gira alrededor de la capacidad de la persuasión, no sólo como tema interno. Al igual que el protagonista Jacobo o *Yago*, casi todos los personajes o se salvan o se pierden según su don de persuasión. Y la novela misma, en

cuanto artefacto, se mantiene gracias al oficio del novelista, si logra convencer lo suficiente para enganchar al lector y hacerle, dentro de este presente compartido de la lectura, partícipe (el *persuadido*) de la ficción. Así pues, siguiendo la lógica de los argumentos de Ferlosio, Marías debería narrar en el presente, pero siempre prefiere el tiempo verbal del pasado³⁵. La respuesta está en la predilección del autor de encasillar las narraciones en conversaciones entre los personajes y convertirle al narrador, al igual que al lector, en un interlocutor y testigo inmediato de la narración, más que en narrador. Así se evita narrar en el “huidizo” presente, el tiempo verbal de “la transitoriedad, de la inestabilidad” (MT 106), “impropio de la narración” (LF 82). Y en vez de narrar, *cuentan*, preservando la ilusión de la inmediatez, como si los personajes subieran a un escenario teatral para confesarnos desde ahí sus episodios del pasado³⁶.

1.3.4. Los rostros de Sánchez Ferlosio: el protagonismo del tiempo

Puede que la “deuda” más evidente de la obra de Marías con *Semanas del jardín* se cristalice sobre todo en su última novela. Se trata de la teoría elaborada de Ferlosio sobre la correlación rostro-identidad, y de la tendencia en el mundo del arte de inscribir en la fisonomía de una persona, ya su rostro mañana³⁷. Estas inscripciones descifrables,

³⁵ Véase para una explicación detallada del autor sobre el uso del presente del indicativo “La muerte de Manur” (1988), incluido en *Literatura y fantasma* (LF 79-88).

³⁶ Aquí no hay contradicción: Marías explica que el presente, “podrá ser un siglo, un año, un acto, un discurso” (MT 115). El discurso de un personaje en el escenario, aunque cuente en el pasado, se sitúa en el ámbito del presente, por hacerlo *presente* ante el público. Es este efecto que producen las largas conversaciones que vertebran novelas como *Tu rostro mañana*, ya que más que narración (leída), son discurso (escuchado) o hasta, en un sentido zambraniano, confesiones (véase al respecto el capítulo 3).

³⁷ Ferlosio, al igual que Marías en *Tu rostro mañana*, se sirve de cuadros del Prado para hacer un análisis literario de los personajes pintados. Un ejemplo es *El martirio de San*

como demuestra Ferlosio con ejemplos de la pintura, son reflejos del mito cristiano de la salvación o condenación divina, de una forma de predestinación al revés. Lo que Ferlosio llama *índices escatológicos* es lo que “caracterizan a los personajes como signos valorativos, que son verdaderos juicios de valor escritos en sus rostros y en sus movimientos y actitudes, de modo que prefiguran y anuncian su destino final [...]” (Ferlosio 49). Por lo tanto –y se ve aquí la correlación con el tiempo cronológico como catalizador de la verdad– el último acto cumplido de una persona desempeña el ejecutor de un asumido destino pretrazado, o su confirmación si se quiere, que determina y fija no sólo lo que es, sino también lo que ha sido, anulando cualquier rasgo anterior.³⁸ Como el título indica, esta idea es fundamental en *Tu rostro mañana* y le sirve al autor de plataforma para las reflexiones –literarias, filosóficas– centrales a la novela. Primero, el trabajo del protagonista Deza consiste en “leer” los índices escatológicos en los demás para averiguar su rostro mañana, para saber lo que se puede esperar de ellos en el futuro –si lealtad o traición, cobardía o valor– y, por lo tanto, deducir lo que ya *son* ahora, y siempre han sido. El don de Deza se evidencia justamente en esta capacidad de descifrar lo que Ferlosio denomina el *sino o signo* “que el allende, abstraído e interiorizado en el aquende, busca, con ojos implacables, en la frente de todo personaje” (Ferlosio 36).

Esteban, de Juanes: “ya el propio Saulo [...] lleva en su rostro las señales de la bienaventuranza” (Ferlosio 45).

³⁸ Una elaboración de esta idea reaparece también en *Corazón tan blanco*, cuando el narrador contempla el contenido del cubo de basura de Berta, posiblemente la escena precursor al famoso análisis filosófico del cubo de basura en *Todas las almas*: “había visto [los preservativos] en la basura, dos, al tirar la bolsa, quedaron tapados por ella, ya no resultarían visibles en la próxima visita al cubo, la aceleración del olvido, a veces no hay que acelerarlo, unas cosas van tapando a las otras exactamente como en la basura, los minutos que van llegando no sustituyen tan sólo, sino que *niegan* a los que se fueron” (CTB 312).

Marías podría haberse inspirado en parte en esta idea para elaborar el “complejo K-M³⁹”. Al igual que un pintor que fija la marca en la cara de sus personajes para la eternidad, borrando de la memoria del espectador todo lo que hubiera sido antes del acto determinante, la muerte deja la última marca, y puede ser “el mal paso último que los defina”, parecido al desenlace que le otorga a la historia “injusto y falaz sentido” (TRM III 14). El énfasis aquí debe reposar en *historia* más que *acto*, o en el *acto hecho historia*, porque en Marías no es el acto en sí que marca, sino el contarlos y así *hacerlo presente*.

Al final de la primera entrega de *Tu rostro mañana*, el mentor de Deza, Wheeler, al revelar detalles sobre su pasado, se pregunta si “soy yo el mismo de entonces”, y si “¿No resulta esa posibilidad, esa idea, esa verdad asumida, no resulta incongruente en exceso, por ejemplo con el que después he sido? ¿O con los actos que cometí más tarde [...]? ¿y cómo puedo yo ser el mismo?” (TRM 470). La auto-examinación del personaje juzgado a través del tiempo parece una elaboración del fetichismo de la identidad, que se expone en la *Semana primera*, consecuencia inminente, según Ferlosio, de la “retroproyección de las postrimerías”. Siempre en referencia a la verdad como veredicto subyugado a la cronología del tiempo, Ferlosio concluye que “si hemos de ser nosotros, nuestras acciones [...] vendrán a convertirse en meras señales de reconocimiento, puros

³⁹ El complejo Kennedy-Mansfield, teoría del autor narrada en *Tu rostro mañana*, podría haber sido derivada de la idea de Ferlosio de que el último acto cometido en la vida marca, retrospectivamente, toda la vida anterior: “así como la felicidad final tiene poder para desvirtuar y hacer inesenciales todas las desventuras anteriores y aun éstas –ya por contraste, ya por ser concebidas bajo la idea mercantil de precio –incrementan en vez de ensombrecerlo, el valor de la primera (“Ende gut, alles gut”, Rira bien qui rira le dernier”), así también en lo que atañe a la verdad sobre la cosa, el postrero de los hechos viene a adquirir, por su sola aparición en semejante lugar privilegiado, la viciosa virtud de desustantivar y convertir en apariencia todo hecho contradictorio que le haya podido preceder” (Ferlosio 29).

indicios que solamente aluden a ese ser y permiten a otros inferir [...] sus verdaderos atributos” (Ferlosio 32). Y si la verdad no admite la contradicción, cada presente sólo admite *una* verdad, y aquella anula necesariamente la precedente, del mismo modo que la María Magdalena arrepentida, en su presente, anula a la María Magdalena pecadora, y aún así, ambas existen como verdad plurívoca en el tránsito del tiempo, y son a la vez única en cada momento.

Una consecuencia de estas reflexiones sobre la verdad como un acto de lenguaje que vacila entre el confirmar y anularse según avanza el tiempo, es la insustancialidad ontológica, tema ya presente en Marías desde *El monarca del tiempo*. De las (auto-)citas muy repetidas en las novelas del autor, resaltan afirmaciones como “no somos de fiar las personas que por [el tiempo] aún transitamos, tontas e insustanciales e inacabadas todas, sin saber de qué seremos capaces ni lo que al final nos aguarda, tonto yo, insustancial, yo inacabado, tampoco de mí debe nadie fiarse” (TRM III 4), o que “nunca nada está fijo ni a salvo, ni es seguro ni tampoco es cierto” (TRM III 140), alternadas para mayor impacto con citas de *Enrique IV* como “Presume not that I am the thing I was”, o “I have turn’d away my former self” (TRM III 454)⁴⁰. En Marías, el escepticismo se extiende de la realidad externa para cuestionar la posibilidad de una esencia fija de la persona. Esta duda constante viene de la percepción de que nada, como se repite tantas veces en *Tu rostro mañana*, es nunca puro o sin mezcla. Los resultantes juegos lingüísticos de los múltiples nombres de personajes en Marías encuentran una explicación detallada en *Semanas del jardín*. Ferlosio escribe en *Semana segunda* que “todo nombre es idéntico al

⁴⁰ Para una interpretación y elaboración filosófica de este aspecto fundamental de la obra de Marías, véase el capítulo 3, apartado 3.2.2. El futuro teleológico y *Dasein*.

ser de la persona que lo lleva, porque su ser no es sino ese nombre mismo. He aquí como tras la ‘consustancialidad’ entre el significante y el significado [...] se revela, a través del caso de los nombres propios, escondido el espejismo de la tautología” (258-9). El espejismo de la tautología nombre-identidad, o nombre-rostro, le lleva a Ferlosio a la misma conclusión: que la conversión de Pablo que deja de ser Pablo para devenir Saulo de Tarso, igualmente “le exigirá un cambio de nombre” (45). Esta insustancialidad de la esencia a través del tiempo se expresa en Marías en una inestabilidad onomástica que en la última novela roza ya la parodia: su jefe Tupra o Reresby o Ure o Dundas cambia de nombre según lugares; Deza o Jaime o Yago, Iago, Jago o Jack o Jacobo o Jacques según su interlocutor, tantos otros según la época, el país, según guerras, amores o traiciones, cometidas o sufridas, y la cronología de los actos que determinan su rostro⁴¹.

1.3.5. La mirada del *Urkünstler* y la ilusión de la subjetividad

Aunque el escepticismo será un aspecto central a partir de *El monarca del tiempo*, la cruzada decisiva de la línea de sombra, como indica su autor en referencia a Joseph

⁴¹ Este aspecto importante en toda la obra novelística de Marías se analizará en los dos capítulos siguientes, ya que tanto Bergson como Heidegger ofrecen una teoría relevante para mi lectura del *Ciclo de Oxford*, cada uno con un enfoque diferente, pero igualmente elucidadora. Cabe añadir que para Ferlosio el rostro, por la tautología identidad-rostro, “vendría a ser, por lo tanto, una categoría del presente” (217). Se podría inferir, recapitulando lo antes dicho, que el nombre igualmente es categoría del presente, y así encontramos otra respuesta a las preguntas de Wheeler. La asociación del cambio de nombres según la cronología del tiempo (conversión) y las variaciones de nombres según lugar o interlocutor en Marías no constituyen una contradicción, ya que el concepto del tiempo en Marías no tiene un sentido espacial, en forma de línea. El o *lo presente* puede producirse como ámbito de un tiempo compartido con otro personaje, o asociado a un lugar (el tiempo con Luisa, el tiempo en Oxford). Aunque existan separados el uno del otro, cada uno con su propio tiempo y esencia y sentido, no se suceden cronológicamente sino más bien existen (aunque no *co-existen*) simultáneamente y a la vez separados, el uno como paréntesis del otro, sin ser ninguno de los dos subordinado al otro.

Conrad, ocurre en otro terreno. Si la tercera novela significa un punto de partida, es porque el autor se forja en aquella obra según el modelo del *Urkünstler* nietzscheano, cuya definición será esencia y característica inconfundibles de toda la futura obra mariesca. Entre la crítica abundan comentarios sobre la obra de Marías parecidos al de Amago, que “Marías’s narrator flaunts his narratorial omnipotence and never relinquishes the narcissistic pleasure that he takes in the *contemplatio* of his own text and his own appearance therein (Amago 127). Nietzsche diría más bien que el afán del autor de hacerse intérprete de sí mismo es el resultado de una vuelta a la concepción originaria del artista presocrático quien “se parece maravillosamente a la imagen siniestra del cuento de hadas, que puede girar los ojos y mirarse a sí mismo” hasta devenir “a la vez sujeto y objeto, poeta, actor y espectador⁴²” (47–8). Lejos de ser mera contemplación narcisista, se trata de un subjetivismo engañoso, una alternativa viable al objetivismo (engañoso) del realismo social. Intérprete de sí mismo, el escritor logra escaparse de la mera representación mimética de las cosas, y las penetra, desde el “abismo del ser”, según Nietzsche, o desde “el abismo del tiempo”, según Shakespeare, o desde el “incesto negro del yo”, según Marías, y por lo tanto, “su subjetividad en el sentido de los nuevos estetas es una ilusión⁴³” (Nietzsche 44). Y sin embargo, es la ilusión de la subjetividad, esa aparente quimera, encima de la cual se construye por fin la solidez de una realidad creíble. Es esta misma ilusión de la subjetividad, tema central sobre todo de *Negra*

⁴² “in jenem Zustand ist er, wunderbarer Weise, dem unheimlichen Bild des Märchens gleich, das die Augen drehn und sich selber anschauen kann; jetzt ist er sogleich Subjekt und Objekt, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer”.

⁴³ “[...] tönt also aus dem Abgrund des Seins: seine Subjektivität im Sinne der neueren Aesthetiker ist eine Enbildung”.

espalda del tiempo, y ya muy presente en *El monarca del tiempo*, la que remplazará la desacreditada objetividad del realismo social como la objetividad auténtica, sólo que ahora, como escribe Nietzsche, “la esencia de ese *Yo* [*Ichheit*] ya no es la misma que la del *Yo* del hombre empírico–real y despierto, sino la del único verdadero y eterno *Yo* que yace en el fondo de las cosas, y a través de cuyos reflejos [...] penetra hasta este mismo fondo de las cosas”⁴⁴ (45). La definición nietzscheana del *Urkünstler* no sólo captura a la perfección la nueva concepción del escritor, de la que la escritura de *El monarca del tiempo* será la realización. Reconocemos además en su imagen rasgos importantes del narrador de sus novelas futuras. Hasta se puede considerar *Negra espalda del tiempo* una elaboración novelada del héroe dionisiaco, quien, al igual que Hamlet, sustituye la acción por la contemplación y remplace el auto–conocimiento por una “esencia que a nosotros nos huye... cuanto se pueda saber, cuanto es imposible saber; y *sin embargo* [...]”⁴⁵ (MT 52 énfasis añadido).

⁴⁴ “[...] nur ist diese Ichheit nicht dieselbe, wie die des wachen, empirisch–realen Menschen, sondern die einzige überhaupt wahrhafte seiende und ewige, im Grunde der Dinge ruhende Ichheit, durch deren Abbilder der lyrische Genius bis auf jenen Grund der Dinge hindurchsieht (45).

⁴⁵ La importancia de *El monarca del tiempo* como piedra fundamental de la obra de Marías se confirma una vez más en el diálogo entre el preceptor Lemarquís, hombre empírico–real, y Valerio, hombre dionisiaco, en “La llama tutelar”. La ‘querelle’ entre los dos antagonistas se puede leer como un tratado metaliterario y hasta como un manifiesto del autor (MT 163–5). Valerio encarna la concepción que tiene Marías de escribir novelas a la Sterne, como un “errar con brújula”. Del mismo modo, Valerio, para quien los conceptos como juicio, pensamiento y verdad absoluta no forman sino “un prisma de errores, falsedades y artificio” (164), prefiere quedarse en la sombra y así “deambula errabundo por la estancia [y] aguarda una iluminación [...] aguarda sin saberlo, [...] deambula por la habitación sin rumbo fijo”, y sin embargo, es él quien se convierte en “luz, nada más”, en la *llama tutelar* (MT 167). Para una elaboración más etensa del juego de luz y sombra, en relación con el saber y conocimiento en Marías, véase también el capítulo 3, 3.3.2. *Horizonte y α-γηδεια*.

En “Guardar la distancia”, el prólogo al *Hombre que parecía no querer nada* (1996), Pittarello destaca la pasividad y la distancia que mantienen los personajes principales de Marías con la vida. Afirma que “estén donde estén, los antihéroes de Javier Marías tratan ahora de rechazar habitualmente la acción, como transformación de la realidad en vista de un resultado”. El rechazo a la acción y al saber, según esta lectura, sería prueba de un no querer “producir eventos y no participar en el ciclo de la existencia humana”, como consecuencia de la voluntad de “sustraerse a la vida, para no encaminarse hacia la muerte” (25). Quizá la aplicación de ideas expuestas en *El origen de la tragedia* pueda permitir otra lectura. Nietzsche explica que la acción le inspira ridículo, asco y hasta vergüenza al hombre dionisiaco. Este asco a la acción es la consecuencia de haber vislumbrado la indiferencia del orden universal a la acción individual. En este sentido, el hombre pasivo, dionisiaco, se equipara a Hamlet: “los dos reconocieron el ser verdadero de las cosas, lo comprendieron, y les da asco actuar⁴⁶”. La inacción no es consecuencia de un ignorar, sino de un inminente *(re)conocer*; y es este “(re)conocimiento que mata la acción”⁴⁷ (Nietzsche 57 traducción mía). Por lo tanto, la consiguiente inacción misma, como escribe Marías en *El monarca*, deviene un “desconsolado pero noble gesto con que se detiene ante ese mundo de espanto que acaba de conocer” (MT 94). En vez de substracción a la vida, la inacción podría ser entendida como un acto de desesperación en el intento de vincularse con el mundo. Pasividad y contemplación en Nietzsche no implican un rechazo, sino un querer penetrar al fondo de las cosas, y brindan la única posible respuesta a preguntas tan repetidas en Marías, como

⁴⁶ “beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan, sie haben erkannt, und es ekelt sie zu handeln”.

⁴⁷ “die Erkenntnis tötet das Handeln”.

“*So how shall I resume*” y “*Do I dare disturb the universe?*”. La aparente inacción se revela, pues, como campo activo de la contemplación, del observar y del contar. No implica renuncia sino un intento de agarrarse a la vida. Y aunque parezcan guardar distancia, los narradores de Marías se tejen por el texto como un hilo entre los muertos y los vivos, pasivos y omnipresentes, como diría Juan Benet, para contarlos y contarse:

[...] el escritor, cuando presiente que ha llegado el trance se recoge en esa reservada, dolorosa y supina actitud que Hamlet recomienda a su amigo, al despedirse con los versos de más solemne ternura que es posible escribir: “Si alguna vez me llevaste en el corazón/ olvídate por un momento de la alegría/ y en este áspero mundo/respira con dolor/ para contar mi historia” (147).

Y el narrador de Marías cuenta. Cuenta la historia de Louvet, de Casaldáliga, de Gawsworth, de Wheeler, de Rylands, cuenta la de un hermano, un tío, una madre, un padre muertos, a fin de aspirar a devenir su “cerco, como lo que se resiste a salir y a borrarse y a desaparecer, lo que se aferra a la loza o al suelo y más cuesta sacar”. Y aún así, lo cuenta quizá menos para hacerse testigo del otro y rescatarlo del olvido, sino para hacernos *su* testigo, para llevarlo en el corazón y mantenerlo en nuestro presente, para repetir con él su afirmación, “una y otra y aun una vez más”, de novela a novela, que “soy aún, luego es seguro que he sido; tú me ves y tú me has visto” (TRM III 688).

Marías concluye su ensayo con la implicada sugerencia de trasladar sus interpretaciones de *Julio César* –y en general del teatro de Shakespeare– a la novela. En esta sugerencia misma se encuentra una clave importante para entender la teoría del tiempo a base de su obra novelística, cuya semilla germina en *El monarca del tiempo* y llega a su esplendor en su gran novela escrita 30 años más tarde, *Tu rostro mañana*:

Y uno no puede por menos de pensar en la posibilidad de que quien supiera y quisiera sacar todo esto de un escenario y trasladarlo a otros

terrenos y campos, más espaciosos, amplios y abiertos; quien se atreviera a abandonar la atmósfera cargada de la sala y saliera a pasear con el ánimo aún sobresaltado por los aspavientos y gritos de la función a través de extensiones en las que el aire es más limpio pero más imponente; quien asimismo creyera que en ello algo podía haber de verdad y ya en la calle o la senda le dedicara dos pensamientos, uno no puede por menos de pensar, digo, que tal vez se encontrara a la postre con mundos, como el de Julio César, de fragmento y enigma y espantoso, magnífico azar (MT 116).

Estos mundos serán el Oxford, la Madrid, el Todas las almas de Marías, novelas-mundos que más que escritos o inventados, son *encontrados*, que lejos de ser mentiras albergan verdades pobladas de presentes, siempre rebeldes, y en que reina, sin embargo, con absoluta soberanía, su autor: el monarca del tiempo.

1.4. *Tu rostro mañana*: hacia una literatura universal

1.4.1. El estilo del mundo

Si la literatura de los años setenta hasta el fin del milenio se concebía y valoraba como artificio, como un alejamiento de la realidad a favor de un acercamiento al arte, la última novela de Marías constituye en cierto sentido una vuelta de la literatura a la vida, no en el sentido de escritura mimética, sino en una función híbrida que quizá podamos valorar como “artificio comprometido”⁴⁸. Mientras que en *Los dominios del lobo*, “the

⁴⁸ Al discutir el componente ético en Marías, hay que recordar, sin embargo, la importancia de su escritura como artificio. Prueba son pistas constantes en forma de elementos paródicos, para recordarle al lector de que se trata de una construcción ficticia que se distancia siempre de cualquier realismo moralizante. Evitando la caída en el melodrama, estos guiños del autor aparecen sobre todo en escenas de tono y contenido serios. Un ejemplo, entre muchos, nos brinda la escena de confrontación entre Deza y Custardoy en el portal de la casa del rival. Mientras que le clava la pistola en la columna y le amenaza con la muerte, el protagonista auto-analiza la elección de sus propias palabras, y se pregunta si el otro en este momento estaría apreciando el nivel sofisticado del uso de su vocabulario, algo impensable en una situación con mera intención realista (TRM III 462). El efecto que parece buscar Marías es el mismo que admira tanto en las novelas de Thomas Bernhard: “un rasgo de Bernhard que cada vez he visto más en sus escritos y que precisamente parece pasar inadvertido para la mayoría de los

instances of relative violence and cruelty of the action have a playful and comic rather than serious effects” (Grohmann 2003: 165), en *Tu rostro mañana* Marías replantea la violencia como un problema ético y universal, y, muy en unísono con escritores como Sebald o Coetzee, también una responsabilidad literaria.

A Coetzee se considera uno de los escritores de los últimos años que más ha apostado por una literatura transformadora. En novelas como *Waiting for the Barbarians* (1980) o *Age of Iron* (1990), reexamina la sociedad civilizada denunciando la violencia y opresión institucionalizadas. Un tema recurrente en sus obras es el papel que desempeña la literatura en nuestra edad de hierro marcada por la violencia, el miedo, la manipulación y el interés propio. Sus protagonistas son profesores o escritores, enfermos, debilitados o desilusionados, aislados de la sociedad en un exilio auto-impuesto por la indiferencia o la incapacidad de conectar con la vida. Contra estos intelectuales fracasados se levantan a menudo voces desamparadas (los “invisibles”), como la del joven negro en *Age of Iron*, acusando la ciudad letrada (la profesora de lenguas muertas) de pasividad e impotencia. Su novela metaliteraria *Elizabeth Costello*, por otro lado, resucita la *querelle* del siglo pasado entre la literatura comprometida, *bête noir* para escritores como Marías desde hace casi medio siglo, y la concepción sacralizada de la escritura defendida desde las posiciones estetizantes del *arte por el arte*. Coetzee replantea lo que se ha tomado como asentado en los últimos 50 años sobre la condena y el rechazo absolutos de la literatura comprometida, para redefinir una nueva literatura *engagée* de vuelta a la vida y con un

bernhardianos, quienes se lo toman con una solemnidad de espanto y una literalidad propia de párvulos: su sentido del humor [...]. Lo que hay en él es sobre todo la desolación de la farsa, o si se prefiere, la farsa de la desolación” (Babelia 1996).

reenfoque ético⁴⁹, sin abandonar el compromiso con el arte. Son de singular importancia los capítulos seis, “The Problem of Evil” y ocho, “The Gate”, donde se narra la ¿onírica o postmortem? experiencia kafkiana del juicio final de la escritora, haciendo balance crítico frente a un tribunal, de su profesión y de la literatura en cuanto a su “utilidad” o “responsabilidad” o “humanidad”.

Aspectos de estos dos capítulos resuenan sobre todo en *Tu rostro mañana* III, lo que confirma, a mi modo de ver, un reenfoque en forma de “intención” o “compromiso” o “mensaje” éticos –valgan las palabras prohibidas– del autor. En “The Problem of evil” la escritora Costello expresa la frustración y cansancio parecidos a lo que sentía la generación posrealista, al darse cuenta de la impotencia de una literatura de denuncia frente las injusticias del mundo. Por esa razón, “she has lost what appetite she ever had for disputation, and anyhow what hope is there that the problem of evil [...] will be solved by more talk?” (Coetzee 157). En la ponencia que presentará al día siguiente, Costello denuncia la novela (inventada) *The Very Rich Hours of Count von Stauffenberg*, en la que

⁴⁹ La diferencia entre la literatura *engagée* del realismo social y lo que propone Coetzee como nuevo compromiso del escritor, se evidencia en la relación entre autor y mensaje. Mientras que para los seguidores del realismo comprometido la literatura servía de vehículo para transmitir un mensaje, en Coetzee, como explica en “At the Gate”, es el autor “secretario de lo invisible”, que se convierte en vehículo, y no su escritura. La escritura se compromete independientemente de la posición social-política del autor. En Coetzee, tanto como en Marías, no es objetivo de moralizar, sino de *representar* e impactar. Y, a través de la representación de la violencia, se denuncia el crimen mismo, y no al criminal, indicando quizá, como advierte Fernando Savater, que los crímenes “jamás dejarán de ser, que a lo más pueden variar de sujetos, pero no de sustancia” (1981: 177). Marías aclara la diferencia entre una literatura moralizante y una literatura con carácter moral del modo siguiente: “la literatura que busca y procura [enseñanzas morales] suele ser muy mala. Ahora bien, a cualquier lector le interesa una literatura que, aparte de distraerlo o divertirlo, lo haga reflexionar, sobre sí mismo, sobre el mundo, viene a ser lo mismo. Y uno mismo, y el mundo, están atravesados continuamente de actitudes, o de dilemas, o de perplejidades, o de dudas morales. Y, en este sentido, casi toda la mejor literatura suele encerrar, de una forma u otra, un 'carácter moral'” (Vasques, sin paginación).

Paul West describe la ejecución de los asesinos fracasados de Hitler, juzgando las imágenes gráficas de obscenas (ob-scenas, o *off-stage*, lo que ella define como no apropiadas para una escena) y peligrosas, “because such things ought not to take place, and then obscene again because having taken place they ought not to be brought into the light but covered up and hidden for ever in the bowels of the earth (...) if one wishes to save one’s sanity” (Coetzee 159). Sin embargo, las numerosas contradicciones entre el contenido de la ponencia, de la narración y los paréntesis comentando su ponencia, convencen al lector justamente de lo contrario: que la responsabilidad del escritor consiste en ‘mojarse’ de nuevo con la vida real, en recrear imágenes obscenas, aunque incomodan, escandalizan y hasta horrorizan, con el fin –ya no de anestesiar la conciencia con la diversión artística-, sino de hacer visible, de manera esperpéntica⁵⁰, la realidad del mundo en que vivimos. Al igual que Sebald en *Bombardeos y literatura* (1999), Coetzee y Marías proponen una literatura que despierta, que abre los ojos, a pesar de que, o justamente *porque* hace sufrir a través de imágenes cargadas de violencia⁵¹.

“El estilo del mundo”, según Marías, “la marca de nuestra especie”, según Sebald⁵², la violencia como el gran espectáculo de la humanidad puesto en escena (*on-*

⁵⁰ De hecho, Valle-Inclán figura en la breve lista de autores españoles muy admirados por Marías (LF 55).

⁵¹ El propio autor de *Tu rostro mañana* denuncia la actitud fría del mundo moderno tan acostumbrado a ver imágenes de la violencia: "se pierde la noción de lo que es la violencia verdadera". Por lo tanto, el objetivo de *Tu rostro mañana*, y lo mismo se puede decir de las novelas de Coetzee, consiste no en la moralización sobre la violencia, sino en la resensibilización del lector acerca las imágenes de violencia, al "señalar la inquietud y el temblor que produce cuando la vives" (García, sin paginación).

⁵² En una de sus últimas entrevistas, Sebald juzga el principio de nuestro siglo como una edad marcada por la violencia bajo un “nuevo orden mundial”, declarando que “la violencia, y por ende la historia, es la marca de nuestra especie. Ninguna otra tiene

stage, hecha *lo presente*) se despliega en *Elizabeth Costello* y *Tu rostro mañana* como problema ético y también estético. En ambas novelas prevalece una tensión latente entre la omnipresencia de la violencia en todas sus facetas, desde sus manifestaciones banales o a las más aborrecibles, íntimas o colectivas, y la fachada de la sociedad civilizada. Salta a la vista un obvio paralelismo entre la secuencia de imágenes de los vídeos del servicio secreto, el efecto que producen en Deza, y la lectura de escenas igualmente impactantes y la consiguiente reacción de la protagonista de Coetzee. Ambos personajes funcionan como intermedio entre lo visto o leído, y el lector. Así pues, mientras que el lector de *Elizabeth Costello* asiste a la tortura y ejecución detalladas de los colaboradores de von Stauffenberg, el lector de *Tu rostro mañana* se somete a la narración gráfica del sadismo más abyecto immortalizado en los vídeos de Tupra⁵³. En ambos casos, las imágenes de la

nuestra capacidad destructiva, ni un poder mortífero semejante. La amenaza hoy se vuelve endémica por segundo” (2002). Es interesante observar que la marca física como signo de violencia en el rostro de los personajes es un elemento recurrente a través de los tres tomos de *Tu rostro mañana*. De la Garza marca la mejilla de Flavia Manoia, y es la misma marca que desencadena la escena violenta en el retrete de la discoteca. Custardoy lleva una cicatriz en la mandíbula, y Wheeler otra en el mentón. También Luisa tiene la cara marcada como consecuencia de abuso o de su supuesta inclinación masoquista.

⁵³ No es casual que las imágenes de la violencia se transmitan en ambas obras a través del filtro de la representación. Coetzee no nos hace testigos de una realidad histórica inminente, sino que las escenas de ficción son leídas y comentadas por la protagonista del autor. Deza tampoco asiste en directo al espectáculo del sadismo, sino que narra lo que ve en una pantalla. De este modo, claro está, se les exime a los personajes de la responsabilidad de la intervención. Sin embargo, la “inoculación” de la violencia a través del filtro de la representación tiene el efecto de la abstracción de la violencia a través del espectáculo. Así la violencia puesta en escena (lo *ob-sceno* redirigido a la escena) adapta una dimensión universal e intensifica el sentimiento que provoca en el lector-espectador. Ferlosio explica este fenómeno a fondo en *Semanas del jardín* con la imagen del kimono del niño muerto. La representación y no el acto mismo, según Ferlosio, “proyecta el daño como imagen y, en alguna medida, expande su opresión; podría decirse que por medio de ella nos desdoblamos en imagen ante nuestros propios ojos. La representación presta ojos al que sufre y figura al sufrimiento” (127). A mi modo de ver, la cita de Ferlosio es clave en Marías. Además, abundan ejemplos en sus novelas, sobre todo a partir de *Todas las*

violencia funcionan como un veneno, una inoculación, como advierte Deza, que entra “por los ojos o por los oídos, no hay manera de extirparlas, ahí se instalan y no hay remedio y reaparecen mezclándose con cualquier cosa o persona y contaminado, y diciendo en cada ocasión, repitiendo, insistiendo: ‘Pese esto sobre tu alma’” (TRM III 699). Obscenas e incómodas, las imágenes de la violencia cumplen un papel que va mucho más allá de la mera exigencia de una obra de arte, y hasta se insinúa, en *Elizabeth Costello*, que violan las leyes del buen gusto de la estética. De igual o mayor importancia que la descripción de la violencia misma es la minuciosa narración de la reacción que producen en el espectador, la cual empieza a tomar el centro del escenario, desencadenando reflexiones que parecen dialogar entre una novela y otra sobre la responsabilidad de callarla o contarla⁵⁴ o, como dice Costello, de eliminar de la representación artística “Scenes that do not belong in the light of day” (159).

En *Tu rostro mañana* los vídeos del servicio secreto poseen un valor de cambio, ya que garantizan la posibilidad de sobornar a las personas grabadas y así controlarlos. En este contexto se entiende la advertencia de Tupra a Deza, antes de ver los vídeos, que “no va a gustarte su contenido, pero no los desprecies ni los condenes. Ten presente lo que valen o para lo que valen” (TRM III 163). Sin embargo, trasladadas al contexto de las reflexiones éticas y estéticas de “The Problem of Evil” en *Elizabeth Costello*, la cita de Tupra le podría haber servido a Paul West de respuesta a la ponencia de la protagonista,

almas, como la mascarilla mortuoria de Gawsworth u objetos en general que persisten como testigos (representación) de un tiempo irrecuperable. El daño proyectado, en este sentido, constituye la ausencia de su propietario y la prefiguración de la propia desaparición. En general hay en Marías una predilección por la sustitución-representación. En este respeto, véase también el artículo de Elide Pittarello, “Haciendo tiempo con las cosas” (2003).

⁵⁴ En este contexto es llamativo el título de la conferencia, “Silence, complicity and guilt”, que sirve de fondo de las reflexiones metaliterarias de *Elizabeth Costello*.

donde se cuestiona el “valor” estético y por lo tanto la justificación de la violencia como espectáculo artístico. Si las imágenes gráficas de la violencia “valen” en *Tu rostro mañana*, es porque resucitan la pregunta sobre el origen de la violencia y, sobre todo, su lugar en el mundo llamado civilizado. La vacilación e insatisfacción de la respuesta de Deza a la tan repetida pregunta a través de la novela, “por qué no se puede ir por ahí pegando y matando” (TRM III 19, 206, 219) demuestra la automatización y vacuidad de las respuestas aprendidas que todos reconocemos como coro de la sociedad civilizada:

porque no está bien, porque la moral lo condena, porque la ley lo prohíbe, porque se puede ir a la cárcel, o al patíbulo en otros sitios, porque no se debe hacer a nadie lo que no quiero que a mí me haga nadie, porque es un crimen, porque hay piedad, porque es pecado, porque es malo, porque la vida es sagrada, porque resulta irremediable y no tiene vuelta de hoja y lo hecho no se deshace (206-7).

Marías parte a menudo de concepciones comunes y asentadas para darles la vuelta y examinarlas a fondo. Y sin embargo, lejos de servirse de la literatura como vehículo para la moralización, la defensa de una postura pacifista o para crear héroes-modelos capaces de salvar el mundo, Marías se sirve del poder de la palabra para recordarnos, a través de sus personajes, que la violencia más horrenda es parte de la realidad cotidiana del mundo civilizado, es su “estilo inmutable a través de los tiempos y de cualquier espacio, y así no hay por qué cuestionarla, como tampoco hay que hacerlo con la vigilia y el sueño, o el oído y la vista, o la respiración y el habla, o con cuanto se sabe que ‘así es y así será siempre’” (TRM III 472)⁵⁵.

⁵⁵ Esta cita responde indirectamente a otro argumento de Costello en contra de la estética de Paul West, es decir del peligro del contagio de la violencia a través de su conjuración, ya que la teoría de violencia que se propone en *Tu rostro mañana* rechaza vehementemente la propagación de la violencia como una enfermedad contagiosa, sino más bien insinúa, siguiendo la visión de Sebald, que la violencia es inherente al ser humano.

En vez de centrarse en la impotencia de la palabra, como lo pretenden novelas anteriores, *Tu rostro mañana* arranca con la advertencia del narrador que “uno no debería contar nunca nada”, ya que cualquier confesión o revelación, por lo bien intencionada que sea, puede tener repercusiones catastróficas en las vidas ajenas⁵⁶. Por otro lado, consciente del poder de la palabra, el “compromiso” de Marías consiste en escribir para enganchar, para despertar y hacer pensar, para transformar la palabra en espada capaz de penetrar el oído como si fuera espada en pecho, para que recupere, como se plantea en *Elizabeth Costello*, la fuerza del genio de la botella liberada por el escritor, capaz de convertirse en fiebre, lanza y veneno. Según la noción de Sartre, la literatura *engagée* consistía justamente en eso, en “obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y nadie pueda ante el mundo decirse inocente” (Lanz 8). Aunque sea cierto que la literatura comprometida no haya podido transformar el mundo, según el narrador de Marías tampoco es cuestión de ver el mundo, sino más bien, “es cuestión de verse” (472 TRM III énfasis añadido). Si, como se insiste tanto en los tres tomos de *Tu rostro mañana*, cada uno lleva sus probabilidades en el interior de sus venas, o, como dice Yago, “t’is in ourselves that we are thus, or thus⁵⁷”, y sólo es cuestión de tiempo o de circunstancias

⁵⁶ En *Tu rostro mañana* III, Marías escribe una de las escenas más brillantes de la novela. La noche con Pérez Nuix se puede leer como un tratado metaliterario de la penetración de la palabra en cuerpo ajeno. La descripción de las partes sexuales femeninas como “entradas sin puertas” alude igualmente a los oídos, que tampoco “hay que abrirlos para penetrar en ellos” (144), y dada la imposibilidad de contener la palabra con un condón, “uno no debería contar nunca nada”. La penetración, de la palabra, de la espada, se describe como una mera coincidencia del tiempo y del espacio de los participantes, al igual que la muerte sería consecuencia de una coincidencia azarosa de tiempo y espacio, de “la bala y su frente, o la navaja y su pecho, o el filo de la espada y su cuello” (147).

⁵⁷ *Othello*, I, III, 323.

para que se conviertan en hecho, lo mismo vale para el obrar bien que para cometer los actos más bestiales. Y aunque lamentemos con Elizabeth Costello que “I do not want to read this [...]. Let me turn my eyes away” (178-9), y con Deza que “no lo soporté, cerré los ojos”, seguimos leyendo, con ellos, “sick with the spectacle [...], sick with a world in which such things took place” (158), fascinados y horrorizados al reconocer en su imagen el propio rostro y en él, debajo del barniz de la sociedad civilizada, la marca de nuestra especie⁵⁸.

1.4.2. De camino al tiempo

En su primera fase de novelista, Marías arranca de una actitud llamemos “generacional”, cuyo objetivo principal consistía en liberarse del estigma del escritor español, asociado con el realismo social, la cultura castiza y la escritura testimonial, rechazando el mimetismo de una “realidad” sospechosa, manipulada por el poder o alterada por el olvido. Al igual que los poetas de la antología de Castellet, los escritores del *nouveau roman*, de la nueva narrativa estadounidense o del *Montageroman* en Alemania⁵⁹, el autor de *Los dominios del lobo* o *Travesía del horizonte* participa en la

⁵⁸ Recurrir aquí a Coetzee no es, desde luego, gratuito. Coetzee es un escritor admirado por Marías, al que además confirió en 2001 el título de Duque de Deshonra de su reino literario, Redonda.

⁵⁹ No pretendo aquí establecer una influencia del *nouveau roman* en Marías, sino más bien llamar la atención a un obvio paralelismo entre tendencias posrealistas de otros países europeos y rasgos de la generación de los *novísimos* en España. Aunque los argumentos de Cooren a favor de una influencia directa de escritores como Butor en Marías parecen algo convincentes (223), estoy más de acuerdo con Bruce Morrisette, en que “one of the oddities of the international or comparative literary scene is that influences coming from ‘foreign’ sources often turn out to have their actual origins in the very literature on which they exert their force” (156). A mí modo de ver, a pesar de la influencia de la cultura anglosajona, la particularidad de la narrativa de Marías, sobre

búsqueda de un camino nuevo, preguntándose cómo ganar de nuevo a un lector defraudado y engancharlo con esta voz de Yago desenmascarado del siglo XX. Y cómo, en una época en que la verdad había recuperado su valor nietzscheano, vestirla convincentemente con ropa inventada, sin nunca, sin embargo, querer negar la desnudez del emperador. Irónicamente, no sería Hollywood o la cultura *nínfula* de la que se empaparon los *novísimos* lo que le posibilita a Marías a convertirse en un escritor universal. *El monarca del tiempo*, cuyo título mismo le cabría como mano en guante al futuro rey de Redonda, significa una liberación en un doble sentido: al dejar de apartarse de su herencia y volver la mirada hacia sí mismo, logra liberarse definitivamente de la sombra del estigma del escritor español, mientras que la auto-contemplación acompañada por el “colapso de la razón” le abren el camino hacia la gran aspiración nietzscheana, la superación del nihilismo por medio del arte. Vistos por algunos como características principales del postmodernismo, la literatura ensimismada, o vuelta hacia sí misma, y un inconfundible escepticismo, más su interés en las literaturas extranjeras y la filosofía del tiempo, le prepararán a Javier Marías –a partir de *El monarca del tiempo* actor y espectador, sujeto y objeto de sus novelas– la entrada en la escena literaria internacional. Y aunque el escepticismo, tanto hacia el lenguaje como a cualquier vía de conocimiento más allá de la imaginación propia, sigue siendo clave en su obra, Marías se aleja de los juegos posmodernistas centrales a *Negra espalda del tiempo* o *Todas las almas*, para acercarse al final de su trayectoria con *Tu rostro mañana* a la vida y la realidad que le rodea, adaptando una postura ética según el ejemplo de escritores universales como Coetzee o Sebald, y conforme con la idea de ética heideggeriana. En Marías se puede

todo hasta los años ochenta, surge de una necesidad cuyo origen hay que buscar en las circunstancias literaria y social de su propio país.

observar una paulatina maduración de su novelística hacia un pensamiento literario que aborda más y más la cuestión de la existencia misma y la experiencia -Heidegger diría la verdad- del ser en el tiempo. Desde las aventuras de *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*, la consciente búsqueda de su carne a partir de *El monarca del tiempo*, su trayectoria es una profundización y ampliación, y también universalización de sus primeras obras, más y más enfocadas en la reflexión sobre el ser en el tiempo. *Tu rostro mañana* constituye no sólo el final de aprendizaje de un gran escritor; también se trata de una obra culminante que alberga, de manera inconfundiblemente mariesca, James Bond y Ovidio, Shakespeare y *Botox*, la rebelión de Dionisio y el escote de Jane Mansfield, la parodia y la risa y, sobre todo, la gran tragedia del tiempo: la muerte, la soledad y el olvido.

II.

Hacia una estructura del tiempo: *Durée*, percepción e imagen-memoria

*To-morrow and to-morrow, and to-morrow,
 Creeps in this petty pace from day to day,
 To the last syllable of recorded time;
 And all our yesterdays have lighted fools
 The way to dusty death. Out, out, brief candle!
 Life's but a walking shadow, a poor player
 That struts and frets his hour upon the stage,
 And then is heard nomore; it is a tale
 Told by an idiot, full of sound and fury,
 Signifying nothing⁶⁰*

*On ne peut pas dire: il était. Il n'existe plus, il n'existe pas,
 mais il insiste, il consiste, il est⁶¹.*

*Cuando muera se me pondrá cara de muerto.
 ¿Cómo será? ¿Seguirá siendo la mía?⁶²*

⁶⁰ Macbeth V, V 19-28.

⁶¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (111).

⁶² *El siglo* (241).

2.1. Introducción. El neo-bergsonismo en Marías

El objetivo principal de este capítulo es demostrar cómo el *Ciclo de Oxford* de Javier Marías acoge, desarrolla y también actualiza la filosofía de Bergson en un contexto del siglo XXI. El objetivo de incluir citas de Juan Benet en la discusión no consiste en establecer una lista de elementos para comprobar los orígenes. Los nexos bergsonianos servirán más para demostrar el significado de Benet en Marías como modelo o iniciativa para la construcción del ser y el tiempo. En este contexto, se da consideración a Benet no tanto como ‘puente’, sino más bien como ‘puerta’ al bergsonismo de la obra de Marías. Mi lectura bergsoniana del *Ciclo de Oxford* arranca con algunos términos básicos del filósofo francés, como su redefinición del tiempo como *durée*. Interpretaré la presencia de los varios ríos en Marías como metáfora que ejemplifica el tiempo como un espacio fluido que refleja la estructura digresiva de estas novelas. Veremos que estas bifurcaciones en el tiempo, tan notorias en la obra de Marías, concuerdan con el modelo de tiempo y conciencia representados en el cono bergsoniano. La segunda parte de este capítulo está dedicada a la importancia de la interconectividad del mundo novelístico en las novelas de Marías. Veremos cómo la interacción o interpenetración de pasado y presente construye imágenes complejas, a partir de la memoria, de la contemplación e imaginación de la voz narrativa. Por último, propondré reconsiderar algunas particularidades del pensamiento literario de Marías, como la primacía de la intuición sobre el intelecto, la valorización de lo posible sobre lo real, y el afán de traducir el mundo más que representarlo, dentro del marco filosófico bergsoniano. Este último breve apartado servirá como transición al capítulo 3, dando el paso de la estructura del tiempo (bergsoniano) a la filosofía del tiempo (heideggeriano).

2.1.1. *Durée* y memoria. *El río*

El río como imagen del tiempo o *durée* se ha convertido en un tópico literario. Desde Platón, el río simboliza cambio, y por tanto es uno de los símbolos predilectos de tiempo y vida en la literatura y mitología. Igualmente, el río, en imagen adaptada de Heráclito, constituye la metáfora para la “fluidité intérieure” de Bergson. En su estudio sobre tiempo y literatura, Hans Meyerhoff considera la noción bergsoniana de *durée* clave para la representación del tiempo en la literatura moderna: “it was Bergson’s contention, reechoed in the literary treatment of time, that this quality of continuous flow or duration does not find an adequate correlate in physical concept of time (Meyerhoff 14-15). En una conferencia pronunciada en España, “La personalidad” (1916), Bergson define *durée* como “algo uno y totalmente indivisible, justamente por ser cambio y movimiento [...]. Nuestra vida consciente es un flujo, tiene la continuidad de una corriente que comenzaría en el momento de nacer para no detenerse nunca más. Es un movimiento indivisible, aunque ocupe una duración indefinida” (*Études bergsonniennes* 97).

Marías se aprovecha de la metáfora del río para enfatizar su visión del tiempo dinámico, oponiéndolo, por ejemplo, al lago en *El siglo*, cuyas aguas estancadas reflejan el tiempo estático. El tiempo dinámico, en sus novelas, se asocia al tiempo que se está contando, es decir, en un estado de desarrollo, mientras que el tiempo estático se asocia a la muerte y, paradójicamente, también a la escritura una vez terminada y fijada

(publicada, leída, etc.)⁶³. Desde *Todas las almas* abundan alusiones a ríos, reales e imaginados, que representan el tiempo de los personajes. Los diversos ríos reflejan pasado y presente de lugares y personas que los habitan en momentos diferentes: el río Cherwell al lado del jardín de Rylands o de Wheeler, el río Isis cerca de la casa del narrador, el río Yumna del Delhi⁶⁴ de la infancia de Clare, el río Evenlode y el río Windrush de Muriel, el río Avon de Eric Bayes o el río Guadalquivir de la infancia del narrador. Los ríos en *Todas las almas* y *Tu rostro mañana* sirven de escenario de fondo contra los que se despliegan conversaciones elaboradas entre los personajes sobre el tiempo y el desgaste. También en *Negra espalda del tiempo*, la novela que se sitúa en el dominio ambiguo del tiempo “real,” se reproduce la misma escena, sólo que esta vez, la conversación entre el joven Marías y Francisco Rico, “hombre de gran saber,” tiene lugar en la casa de Ian Michael, “mirando al río” (NET 57). Con la imagen del mismo río Cherwell que transcurre el *Ciclo de Oxford*, Marías no sólo demuestra la confluencia temporal entre pasado y presente, sino además entre tiempo ficticio y tiempo real. Como de costumbre en Marías, sin embargo, la línea entre reflexión filosófica y (auto-) parodia es borrosa. Por un lado abundan imágenes del río para expresar el flujo del tiempo y

⁶³ En *Negra espalda del tiempo* explica que “escrito está, la amenaza inmemorial espantosa. He dicho que lo que de veras clausura no es el fin sino el relato de ese fin y del transcurso previo, el cuento de la vida y muerte, sean éstas ficticias o también reales, o si la vida es ficticia no siquiera se necesita muerte, la escritura haces sus veces. Contar es lo que más mata y lo que más sepulta, lo que fija y dibuja y hiela nuestro rostro” (72). Esta aparente paradoja interesante en Marías, entre la concepción del arte literario como posibilidad de superar el tiempo finito (un hilo entre muertos y vivos) por un lado, y la escritura como sepultura por otro, se analizará más a fondo en el capítulo siguiente, apartado 3.3.3. *Wozu Dichter*.

⁶⁴ En “Todos los días llegan”, Marías indica que la inspiración para el río Jumna en *Todas las almas* le viene de la película de Jean Renoir, *Le Fleuve*, 1951 (fragmento incluido en el prólogo de *Corazón tan blanco* 2006, 90-1).

reforzar un tono lírico. Por otro, el autor roza la parodia, a fin de evitar la caída en lo melodramático. En *Todas las almas*, por ejemplo, después de una larga meditación sobre el desgaste que produce el tiempo, el narrador, indispuerto por una combinación de angustia metafísica y la ingestión de unas salchichas comprometidas, pierde la apreciación del río Isis como metáfora filosófica, reestimándolo como posible depósito de las salchichas insistentes: “ya no miraba a nadie y estaba pagando la cuenta sin que hubieran retirado el plato de mis salchichas no del todo vacío: había renunciado al postre y sabía que no estaba lejos el río Isis, si no me daba tiempo a llegar a casa [...]” (TLA 240).

En el *Ciclo de Oxford*, el río sirve igualmente de metáfora para la interconectividad de los diversos planos temporales. Esta estructura narrativa coincide con el modelo de tiempo y memoria de Bergson expuesto en *Matière et mémoire*. Representa la continuidad del flujo del tiempo y de la memoria como una multitud heterogénea que constituye un todo sin fronteras distinguibles entre sus componentes⁶⁵. Los narradores de Marías lo repiten varias veces, siempre en contextos de conversaciones entre personajes que contemplan el paso del tiempo, la muerte ajena y la propia futura, ambas reflejadas en “el río, que en todos los tiempos es la imagen del transcurso” (TLA 192; 290). La

⁶⁵ Un ejemplo del río como metáfora de *durée* e interconectividad del mundo nos lo brinda la reconstrucción del suicidio de la madre de Clare al final de *Todas las almas*, donde se conectan varias escenas en la metáfora-imagen del río: el jardín al lado del Cherwell remite al jardín del padre de Clare cerca del río Yumna, el río al que se precipita la madre de Clare; y reflejadas en el río se funden tres miradas (tres destinos) en un mismo espectáculo: “Y los ojos de Gawsworth [...] ven cómo cae y se hunde el cuerpo de quien él amaba; y la niña Clare contempla desde lo alto cómo desaparece en las aguas azules de ese río brillante y claro en la noche el cuerpo de quien amaba [...] y quizá el padre, desde el borde del jardín, junto a la casa, ve también cómo tarda en salir a la superficie y no sale el cuerpo que aún amaba” (TLA 279).

escena ejemplar, que reaparece con ligeras variantes en las tres novelas del *Ciclo de Oxford*, de la visita del narrador a casa de su mentor, Wheeler (TRM) o Rylands (TLA), al lado del río Cherwell, confirma a la perfección este argumento⁶⁶. Ningún detalle es nunca casual en las novelas de Marías. Respecto a esta escena en TRM, Julio José Ordovás se pregunta

hasta qué punto son relevantes en las novelas de Marías las anécdotas y la trama [...]. En *Fiebre y lanza*, sin embargo, Marías no renuncia a emplear determinados ingredientes novelescos, incluso detectivescos, y lo hace con estudiada precisión. Valgan como ejemplos la misteriosa gota de sangre que Deza encuentra en una escalera al cabo de un party en el que se dispara la acción o más bien la intriga, o la sorprendente y aparatosa irrupción de un helicóptero en un tranquilo jardín [...] (sin paginación)

Detalles de la versión de dicha escena de “Fiebre y lanza” podrían tener su inspiración en la película *Providence* (1977), de Alain Resnais. Las muchas coincidencias⁶⁷, entre ellas la escena de una visita dominical con trasfondo del río, son innegables. Uno de los elementos recurrentes de la película es un helicóptero que o se ve o se oye en la distancia en varios momentos de la película. La relevancia en destacar estas coincidencias entre Marías y el cineasta está en el reconocido bergsonismo del cine de Resnais⁶⁸. Más que

⁶⁶ Esta escena tiene su origen en *Todas las almas* (181-198), se recuerda en *Negra espalda del tiempo* (37-46) y se vuelve a reproducir con otros personajes y en otra época en *Tu rostro mañana*.

⁶⁷ No es el lugar adecuado para elaborar la presencia de Resnais en Marías. Basta con mencionar algunos detalles más relevantes aquí que coinciden con TLA y TRM: el recuerdo obsesivo del suicidio de Molly, la mujer del novelista Clive Langham. Sus ataques nocturnos de tos, escupiendo sangre en el suelo de madera de la escalera de su biblioteca. *Flash-backs* mezclados de recuerdos e imaginación que determinan la estructura de la obra, y que depictan la memoria como obsesión y maldición. La confusión entre ficción y realidad, y el tema central, el desgaste del tiempo y la confrontación con la enfermedad y muerte.

⁶⁸ Véase, por ejemplo, el estudio exhaustivo de John Ward (1968), y también el capítulo 8 en *Cinéma 2: Temps-Image*, de Deleuze, dedicados al tiempo bergsoniano en el cine de

una alusión al mundo detectivesco, detalles de esta escena, como el helicóptero, podrían aludir al tema metafísico del tiempo, desarrollado en la obra de Resnais. En particular las películas *Providence* (1977)⁶⁹ y *Muriel ou le temps d'un retour* (1968), nombre de una de las amantes del protagonista de *Todas las almas*, exploran la la invasión constante del pasado en el presente (*durée*), y la creación del ser en un continuo devenir.

El río, en Marías, es tanto representación de la conciencia de la voz narrativa como metáfora del ámbito (espacio fluido) de la narración. Además del flujo del tiempo irremediable, el río se asocia repetidamente a la conciencia y memoria (*durée*) del narrador, expresadas en su obsesivo y errabundo pensamiento literario, “que hace rimas y oscila y puntúa arbitrariamente [...] que unifica y asocia y establece demasiados

Resnais. Sobre la presencia del cine en la obra de Marías no se deben olvidar las palabras de Deza: “Todas estas frases que hemos visto pronunciar en el cine las he dicho yo o me las han soltado o se las he oído a otros a lo largo de mi existencia, esto es, en la vida, que guarda mucha más relación con las películas y la literatura de lo que se reconoce normalmente y se cree” (TRM 29-30). La presencia del cine en Marías es un campo inagotable a explorar. Aunque se hayan publicado ya estudios valiosos sobre el mundo de Hollywood en sus primeras novelas y cuentos (Grohmann 2003, Wood), rozan apenas la superficie del asunto. Sobre todo, faltan acercamientos cinematográficos dedicados a *Tu rostro mañana*. Las semejanzas entre el cine de Resnais y la temática de TRM son demasiado obvias para ignorar. Por ejemplo, destaca en *Muriel* (1963) la importancia de la mirada, la imagen de la violencia como “inoculación”, la persecución constante del pasado, la visión caleidoscópica del mundo, la realidad frágil como una agregación de imágenes inestables y el constante simbolismo de objetos como almacenes del tiempo (los muebles, armas, relojes). El propio autor admite en una colección de ensayos dedicados al cine, que “rara es la novela mía en la que no aparezca alguna película mencionada o aludida o vista por los personajes en una televisión. También es raro que haya en ellas alguna escena o pasaje que, calladamente, no sea deudor de algo contemplado en la oscuridad de una sala y retenido en la memoria para siempre jamás” (2005 30).

⁶⁹ El novelista-personaje principal de *Providence* está narrando, recordando y participando en los eventos de la película, los mismos que constituirán la novela que está escribiendo. El título, se insinúa, es *Escalas del tiempo*.

vínculos⁷⁰” (TLA 240). La manera en que Al-Saji resume *durée*, uno de los pilares de la filosofía de Bergson, demuestra hasta qué punto estructura narrativa y estilo literario de Marías encuentran en el filósofo francés su *raison d’être*. *Durée*, según la crítica, es “a continual differentiation proceeding in several directions at once, a coexistence of tendencies that translate differences in kind. *The continuity of duration is also discontinuity, divergence and scission*. It is on this ground that past and present can be understood as both intertwined and different in kind (Al-Saji 209, énfasis añadido). La definición de la conciencia bergsoniana como un hilo que conecta pasado, presente, y también lo venidero, determina la escritura de Marías, cuyos narradores se sitúan siempre en una zona fantasma entre lo que fue o pudo haber sido y lo que será. Su protagonismo no consiste, pues, en la acción, sino persiste como manifestación de *durée* y conciencia bergsoniana: “un *trait d’union* entre ce qui a été et ce qui sera, un *pont jeté* entre le passé et l’avenir” (ES 819; 6). Del mismo modo, la voz narrativa en el *Ciclo de Oxford* sigue construyéndose como puente entre pasado y futuro, ficción y realidad, entre recuerdo e invención. Como nos lo confirma el narrador mismo: “yo soy el río, soy el río y por tanto un hilo de continuidad entre vivos y muertos al igual que los cuentos que nos hablan de noche, me asemejo a los tiempos y también a los hechos, soy el río” (TRM 224)⁷¹.

⁷⁰ En *El siglo*, la novela más benetiana, o bergsoniana, del autor, se califica también la memoria de Casaldáliga de arbitraria.

⁷¹ El principio de esta cita de *Tu rostro mañana* (repetida en TLA y NET) evoca a otro escritor con influencia bergsoniana, Jorge Luis Borges. En sus ensayos escribe que “nosotros mismos somos también un río, nosotros también somos fluctuantes” (El tiempo 93), o “el tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río” (Otras inquisiciones 286). Se han comentado ya las obvias afinidades entre Borges y Marías (Grohmann 2002; Florenchi).

2.1.2 El cono de Bergson. *Travesía por el tiempo*

La diferencia con el modelo de memoria de Bergson y la memoria como materia prima de la narración en Marías es que el novelista, siguiendo el ejemplo de Benet, la redefine como una dimensión más amplia para abarcar también el campo ilimitado de la ficción. Las fronteras de la memoria no las constituyen únicamente dimensiones temporales como pasado, presente y futuro, sino que incluyen la “negra espalda del tiempo”, definido en Benet como todo lo que nunca sucedió, o en Cuñado como tiempo fantasmal. Por lo tanto, Grohmann subraya la coexistencia en la obra de Marías de “four distinct temporal layers which make up the narrative itself” (2002 247), pasado, presente, condicional o ficticio, y futuro. Por esa técnica, la crítica se refiere a menudo a los aspectos proustianos en los escritos de Marías⁷². Al igual que en Proust, en la narrativa del escritor madrileño,

the juxtaposition of past and present, of temporally distinct moments or layers experiences in their simultaneity, creates the interconnectedness and interplay between two, demanding that they be apprehended not in isolation but in their interrelatedness, thus giving rise to certain ‘pantemporality’ (Grohmann 2002 257).

Esta pantemporalidad en Marías destacada por Grohmann sigue a la letra la definición del tiempo o memoria bergsonianos. No obstante, si releemos a Bergson con atención, la mencionada diferencia entre memoria bergsoniana y el campo más amplio del novelista se eclipsa. *Durée* y la asociada *stream of consciousness* son las ideas ya casi clichés que siempre surgen cuando se hace mención de Bergson. Sin embargo, el filósofo es mucho

⁷² Véase por ejemplo Manuel Alvar, “A la recherche de Proust.” *Blanco y Negro* 5/III/1995, y también Ilan Stavans (32), Wendy Lesser (26), John de Falbe (37), Rafael Conte (2002: sin paginación), Félix de Azúa (2007), entre tantos otros.

más profundo y complejo, y vale la pena volver a su obra para contrarrestar la simplificación muy extendida de su modelo del tiempo. Como explica en *Materia y memoria*, Bergson representa la conciencia (memoria) como un cono invertido, cuyo punto de contacto con el presente contiene el pasado en su forma más concentrada⁷³. El cono mismo está constituido por planos (AB, A'B', A''B'', etc.). Los planos no representan diferentes momentos en el tiempo, sino que cada plano contiene el pasado entero, en diversos grados de concentración. El punto culminante S, por lo tanto, contiene el pasado en su forma más concentrada en contacto con el presente. “Recordar” ocurre en dos modos de movimiento. La memoria guiada por el intelecto provoca un movimiento al interior de un plano, mientras que la memoria guiada por la intuición⁷⁴ facilita un desplazamiento de un plano a otro. Estos “saltos” indiscriminados de un plano a otro, sin cronología u orden lógico, se cristalizan en *Todas las almas* en personajes como Will, el portero senil con sus “ojos puros e intemporales”, que vive *durée* en su última consecuencia⁷⁵. Will, como dice el narrador, “se desplaza en el tiempo” del mismo modo que Bergson explica la experiencia del flujo heterodoxo e indivisible de *durée*, en que las

⁷³ Apéndice, imagen 1. Para una explicación detallada del modelo de Bergson y el significado del cono bergsoniano, véase capítulo 3 de *Matière et mémoire* (*Oeuvres* 302; 181), y también Leonard Lawlor (42) y Alia Al-Saji (211).

⁷⁴ Es el modo que más se parece a la memoria involuntaria de Proust, aunque la polémica comparación entre Bergson y Proust es compleja, como veremos más adelante. De hecho, Marías se acerca más al modelo bergsoniano de la memoria que el novelista francés.

⁷⁵ Para Bergson, vivir el presente es una experiencia psicológica, enfocada en la acción, mientras que el pasado tiene un valor ontológico. El presente es dominio del intelecto, espacializa, divide, y corresponde al tiempo mecánico. Como Will ha perdido la capacidad de vivir en el presente compartido con todos, revive el pasado como si fuera un constante presente, desconectado de un antes y después. Es decir, vive *durée* de una forma extrema y a la vez simplificada, libre de la materialidad del mundo y de la espacialización del tiempo.

dimensiones del tiempo no se siguen espacial o estáticamente una tras otra, sino que coexisten, contemporánea una de otra, pasado, presente y futuro, en una sola dimensión. Como explica el narrador de *Negra espalda del tiempo*, Will “pasaba cada día creyéndose en un año distinto de su demorada vida y por tanto para él todo el tiempo era presente o retorno y nada era tiempo pasado o perdido que ya no puede reproducirse. Pues él lo reproducía sin su voluntad y así tenía la suerte de que ninguno le fuera ambiguo” (NET 21). La experiencia del portero senil corresponde, pues, al modelo del cono de la memoria de Bergson, hasta seguir el detalle de experimentar el presente invadido por el pasado, con inclinación (*penché* en Bergson) hacia el futuro:

me hacía pensar si la capacidad de Will para desplazarse en el tiempo no abarcaría también el futuro (tal vez el más inmediato, aquel que cubriera lo que le restara de vida) y si, instalado en los años noventa, no estaría saludando a alguien que aún no había llegado a Oxford [...]. Alguien a quien Will tampoco reconocería con sus ojos ensoñados y diáfanos y a quien tal vez diera mi nombre, que jamás pronunció ante mí, cuando lo saludara con su mano festiva a la entrada de la Tayloriana” (TLA 15-16).

Del mismo modo Clare es, como Will, más que personaje desarrollado, una manifestación del ser en el tiempo, de la memoria bergsoniana en acción, además de evocar estructura y estilo narrativos del autor:

Era yo, por consiguiente, quien tenía que interrumpir siempre las divagaciones interminables de Clare Bayes, *su contenido eternizable de cualquier tiempo*, sus comentarios o verborrea infinita mientras permanecía echada en la cama [...] ensalzando o despotricando de su pasado y de su presente, saltando de un plan al otro para su futuro más inmediato, sin que ningún plan fuera nunca llevado a cabo” (TLA 33, énfasis añadido).

El pasado, según Bergson, lo constituyen planos dinámicos en transformación continua, reorganizando, redistribuyendo y transformándose con cada experiencia en el presente, es decir, que el pasado se reconfigura con cada “contemporaneous virtualization of the

present” (Al-Saji 218). La interconectividad y simultaneidad dentro y entre estos planos es la esencia del tiempo, albergada en la conciencia. En las novelas de Marías las fronteras del antes y del ahora se eliminan paulatinamente. La afirmación de Wheeler, “que en el conjunto de una vida lo cronológico va perdiendo importancia” y que “no se distingue tanto lo que vino antes de lo que vino luego” (TRM 219), resume, pues, la visión dinámica del tiempo de Bergson⁷⁶.

La siguiente opinión de Pittarello acerca del autor se puede atribuir también a sus protagonistas: “Con la mirada vuelta hacia un pasado *que excede su propia vida*, Javier Marías se moldea según los objetos que va coleccionando y enlaza su vida con la de gente que ya no existe y a la que jamás ha conocido” (2005 26, énfasis añadido). La crítica interpreta el enfoque en el pasado ajeno como “una manera de imaginar el destino posible de uno mismo a través del destino cierto de otros” (27). Lo que hace la filosofía de Bergson tan propicia para una lectura de Marías es que el tiempo o *durée*, contrario a los clichés atribuidos a Bergson, no es, en un sentido estricto, una experiencia subjetiva⁷⁷. Como se repite tanto en sus ensayos, y también lo enfatiza Deleuze, el tiempo no es interno al ser, sino que nosotros somos interiores al tiempo: *durée* “is the interiority in which we move, live, and change” (Pearson 2005, sin paginación). La diferencia puede parecer sutil, pero es esencial a la hora de leer la concepción del tiempo en las novelas de

⁷⁶ Escuchamos algo parecido de la boca de Clare Bayes: “no importa que ocurran [tragedias] en estos tiempos o hayan ocurrido en otros, *los tiempos nunca son muy distintos*, aunque lo parezca” (TLA 261, énfasis añadido).

⁷⁷ Bergson defiende una posición intermedia entre un idealismo subjetivo y un realismo objetivo, y una concepción del tiempo que es ni empírica ni metafísica, ya que según él, ambos extremos son demasiado excesivos (véase el prólogo a *Materia y memoria*, Oeuvres 161; 2; y también Pearson, 2005).

Marías. Bergson no limita los planos temporales a un solo sujeto, como lo haría el idealismo. Explorar el pasado tampoco es una experiencia vivida aisladamente⁷⁸. La filosofía de Bergson se basa en la interconectividad del mundo, tanto como el universo novelístico de Marías lo constituye una red orgánica de nexos y conexiones sin los cuales carecería de sentido. Por lo tanto,

the memory of other pasts which have never been present for me, of other lives that I have not lived, persist as a virtual ‘nebulosity’ accompanying my own life or past. And it is through my plane of memory that I have access to the others, as the past is never simply mine (Al-Saji 226).

En el *Ciclo de Oxford*, esta visión abarcadora y copartípe de un tiempo compartido es clave. Abundan ejemplos desde *Todas las almas* a *Tu rostro mañana* que enfatizan el entrecruce y la comunicación más allá de los límites tradicionales y lógicos de seres en el tiempo. Como repite el narrador tantas veces de una forma u otra,

No hay ni hubo jamás dos personas iguales, sabemos eso; pero tampoco hay nadie que no esté emparentado en algún aspecto con alguien que atravesó ya el mundo, que no tenga con algún otro lo que Wheeler llamó afinidades. Nadie hay sin ningún vínculo ni lo hubo nunca, sin un nexo de destino [...] (TRM 378).

Esas afinidades que menciona Wheeler las resalta la experiencia común del tiempo, y se cristalizan justamente en estos nexos y vínculos en el Tiempo. Con esta visión, muy bergsoniana, encajan los ejemplos de objetos que Pittarello analiza en su artículo

⁷⁸ Es el aspecto que más distingue la visión de *durée* de la idea del tiempo relativo de Einstein. Mientras que para Einstein la experiencia del tiempo es siempre relativa, y no existe un tiempo objetivo, Bergson defiende la idea de que la misma diferencia de la experiencia del tiempo entre los seres vivos sólo puede ser posible si existe un tiempo universal que actúa como una medida absoluta, de fondo. Este elemento propio al universo y a toda vida es lo que Bergson denomina *élan vital*. Y es este concepto que hace la filosofía de Bergson tan atractiva para nuestra época dominada por el egocentrismo. Para una elaboración de las implicaciones éticas de Bergson, véase Gunter (1999) y el estudio reciente de Vaughan (2007).

“Haciendo tiempo con las cosas”. Los objetos forman puentes en el tiempo y constituyen en sí saltos metafóricos de un plano a otro, y de una persona a otra. El conjunto de estos planos forman, según Bergson, la nebulosidad virtual del pasado con su propia inter- o intra-memoria (Al-Saji 226). En Marías, las anécdotas cumplen la misma función que los objetos, confirmando igualmente el modelo bergsoniano del tiempo⁷⁹. Los relatos se escuchan en fragmentos, los cuales el narrador intenta reconstruir a través de especulaciones y probabilidades, inyectándoles su propia experiencia y recuerdos, hasta usurpar el pasado del otro y convertirlo en tiempo propio, como si “no fuéramos siempre también los demás además de nosotros” (TLA 36). Al escuchar a su mentor Wheeler, Deza se da cuenta cómo el pasado invade a su presente y cómo “este tiempo mío se iba pareciendo a aquel otro” (TRM 377). Del mismo modo, Al-Saji destaca como elemento fundamental en Bergson que “memories and histories are not isolated in consciousness, but coexist, collide and interact” (Al-Saji 228). Por lo tanto, el cono bergsoniano se define igualmente como una polifonía, y el recordar como un escuchar de voces múltiples, o, en el caso de Marías, como un escuchar y contar de historias múltiples, ajenas y, con el tiempo, propias.

Más que los objetos mismos que pasan de mano a mano llevando las huellas de sus antiguos propietarios, son los gestos con que se manejan estos objetos, los que convierten a los personajes de Marías en usurpadores de tiempos y memorias ajenos. De

⁷⁹ Los objetos que “hacen tiempo” es un aspecto muy bergsoniano: “Bergson maintains that there is an immediate knowledge of the past, which memory prolongs into the present, *since every perception of an object is also an intuitive awareness of a past within the present*” (Mackay 301, énfasis añadido).

este modo, el narrador de *Todas las almas* al “usurpar” el gesto de Gawsworth con el suyo, en un sentido, coexiste con Gawsworth, o, más preciso, colisiona e interactúa con su tiempo, en esta imagen tan bergsoniana de intra-memoria⁸⁰:

El Duque de Cervantes Pequeña (ese era su título) acompañó a su rey exiliado que nunca conoció su reino, le vio llenar el coche de botellas nuevas y, tras beberse una con él a la memoria de Browne o Marlowe o algún otro clásico de quien aquel día se cumplía el aniversario, lo vio desaparecer empujando su cochecito alcohólico con paso tranquilo hacia la oscuridad, quizá del mismo modo que yo empujo ahora a veces el mío cuando cae la tarde sobre el Retiro, sólo que yo llevo dentro a mi niño – este niño nuevo- que aún no conozco bien y que ha de sobrevivirnos (TLA 152-3).

⁸⁰ El término *intra-memoria* evoca, desde luego, la *intra-historia* de Unamuno. En el contexto de la cita de Al-Saji, en referencia a Bergson, viene también a la mente la proclamación de Unamuno, que “¡Gran locura la de querer despojarnos del fondo común a todos, de la masa idéntica sobre que se moldean las formas diferenciales, *de lo que nos asemeja y una, de lo que hace que seamos prójimos* [...] (OC 1: 60-61). Para la influencia de Bergson en Unamuno, véase Julián Marías (1966 14-18; 33). Blanco Aguinaga (1959) y Roland Batchelor (1972) han mencionado brevemente las afinidades entre *durée* e *intra-historia*. R. W. Fiddian (1974) dedica un estudio comparando Bergson y Unamuno, en el que resume el estado de la cuestión, incluyendo también las referencias de esta nota. La lectura de las fuentes citadas confirma la necesidad para estudios futuros sobre Unamuno y Javier Marías, sobre todo a partir de *intra-historia*, en el sentido unamuniano y también en la forma particular de la asimilación de Bergson por Unamuno. Más que influencia, Blanco Aguinaga los considera “hermanos” de pensamiento, el otro hermano (y también polo opuesto) siendo, naturalmente, Kierkegaard (172). Una de las diferencias marcadas entre Bergson y Unamuno, según Fiddian, es el componente de angustia metafísica en el primero. Fiddian elabora que esta característica determina el desarrollo particular de *intra-historia* versus *durée* en ambos filósofos. Sería fecundo tomar esta diferencia o particularidad como punto de partida para una lectura comparativa de Javier Marías y Unamuno, no de novelistas, sino como pensadores. Por otro lado, Unamuno construye su *intra-historia* como ámbito de calma y estabilidad (Fiddian 788), mientras que Marías, producto también del caos postmodernista, sigue más la vena de Bergson, quien “refuses to admit any element of stasis in the cosmic ímpetus and insists on the creative process of duration” (Fiddian 788). Este acercamiento filosófico, desde la óptica de pensadores españoles, tendrá el interés de conectar a Marías con el pensamiento español (fin de siglo, si se quiere) –aún a pesar de él– y de cederle un lugar en la fila de pensadores como Unamuno, Antonio Machado y Julián Marías.

Finalmente, es gracias a la intra-memoria bergsoniana, como se explicará más adelante, que un pasado ajeno puede tomar la función de prefiguración del futuro propio.

2.2.1. Percepción y memoria. *La insistencia del pasado*

Una consecuencia del tiempo concebido como *durée* es la complejidad de la percepción. La percepción tal como la explica Bergson refleja simultaneidad e interconectividad, las cuales decretan la observación como generador principal de las digresiones en Marías. Ver el presente con ojos del pasado es uno de los aspectos bergsonianos, y también benetianos, más llamativos de la obra de Marías. La percepción “empeñada” del pasado en las novelas de Benet ha sido destacada sobre todo por Randolph Pope. Citas bergsonianas en Benet como “la memoria mantiene abierta la cuenta” de *Volverás*, o “la paz del prereflexivo” de *Un viaje de invierno* resuenan claramente en las novelas de Marías⁸¹. Al respecto, Pope escribe que en la obra de Benet, siguiendo ideas explyadas de *Matière et mémoire*, “perception is never pure, but instead comes into being under the weight of the whole of memory. The past, according to Bergson, ‘all of it, without a doubt follows us in every instant’ [...] ‘There is no perception that is not impregnated by memory’” (Pope 114). Vale citar el pasaje completo de *Matière et mémoire* al que se refiere Pope:

⁸¹ Marías, en un artículo dedicado a *Volverás a Región*, cita las frases de su mentor que más le impresionaron, cada una con claras resonancias bergsonianas: “La memoria es un dedo tembloroso”, “La consciencia y la realidad se compenetran entre sí”, “La memoria es casi siempre la venganza de lo que no fue”, “El presente ya pasó y todo lo que nos queda es lo que un día no pasó; el pasado no es lo que fue, sino lo que no fue; sólo el futuro, lo que nos queda, es lo que ya ha sido”, “El tiempo sólo asoma en la desdicha y así la memoria sólo es registro del dolor” (“Volveremos”, en LF 216-7). Para una elaboración en Marías de la última cita, véase el apartado 2.3.2 Violencia y memoria. *Baile, sueño, veneno y adiós*.

Nos perceptions sont sans doute imprégnées de souvenirs, et inversement un souvenir [...] ne redevient présent qu'en empruntant le corps de quelque perception où il s'insère. Ces deux actes, perception et souvenir, se pénètrent donc toujours, échantent toujours quelque chose de leurs substances par un phénomène d'endosmose" (MM 214; 69).

Marías reformula la misma idea en *Negra espalda*, la base teórica, si se quiere, del *Ciclo de Oxford*, y que llega a su culminación en *Tu rostro mañana*:

[...] a veces tengo esa sensación de que *todos los ayeres laten bajo la tierra* como si se resistieran a desaparecer del todo, el enorme cúmulo⁸² de lo conocido y desconocido, lo contado y lo silenciado, lo registrado y lo que nunca se supo o no tuvo testigos o fue ocultado, una masa ingente de palabras y acontecimientos, pasiones y crímenes e injusticias, de temores y risas y aspiraciones y ardores, y sobre todo de pensamientos [...]" (NET 286-7, énfasis añadido).

El concepto de un pasado que late bajo la tierra inspira también la *imagen-cristal* de Deleuze, quien elabora igualmente la teoría de Bergson de un desdoblamiento del tiempo en presente y pasado. El término que emplea Deleuze es *coalescencia*, para expresar la idea del desdoblamiento del objeto percibido en objeto presente y su imagen-reflejo (virtual), la cual acoge y refleja lo real. De este modo,

[i]l y a 'coalescence' entre les deux. Il y a formation d'une image biface, actuelle *et* virtuelle. C'est comme si une image en miroir, une photo, une carte postale s'animaient, prenaient de l'indépendance et passaient dans l'actuel, quitte à ce que l'image actuelle revienne dans le miroir, reprenne place dans la carte postale ou la photo, suivant un double mouvement de libération et de capture (*L'image-temps* 92-3).

⁸² Esta cita de Marías es clave, ya que demuestra la extendida presencia de Benet en el pensamiento del novelista. Randolph Pope recuerda que *cúmulo* "is one of the words used most often by Benet", para denominar la acumulación de determinantes, sombras de significados, reiteraciones de frases con pequeñas variaciones, que reflejan el deseo y a la vez la imposibilidad de reproducir el pasado a través del lenguaje (116).

En este doble movimiento de liberación y captura se condensa la idea bergsoniana de la percepción, tan importante como técnica narrativa que propulsa las digresiones en Marías. Lo que añade Marías a la idea de Bergson de una imagen con doble cara (“biface”) es que incluye además de los “ayeres” del tiempo propio, los que nunca ocurrieron pero sí se imaginaban como su posibilidad o invención⁸³. Percibir, en este sentido, significa también reconocer un tiempo ajeno como un posible tiempo propio. Una imagen observada busca su sentido a través del *flash-back* en su posible imagen-cristal, llenándose de sentidos en constante transformación. Por lo tanto, la percepción, menos que un simple ver del presente, es siempre también búsqueda de sentido; es a la vez descripción de un objeto como su conocimiento y *re*-conocimiento. Descripción, según Robbe-Grillet, “qui, au lieu de projeter sur un objet supposé distinct, ne cesse à la fois d’absorber et de créer son propre objet” (citado en *L’image-temps* 93). Refiriéndose al significado de los objetos de los personajes, los cuales “participan de su destino pero duran más. Literalmente les *sobreviven* y, pasando de mano en mano, mezclan simbólicamente el tiempo perdido de los muertos con el tiempo disponible de los vivos”, Elide Pittarello llama esta característica de los objetos en Marías, su contaminación metonímica⁸⁴ (2005 19). Esta interpretación de los objetos como una acumulación de

⁸³ La comparación de la búsqueda del tiempo perdido como búsqueda de la verdad es, según Deleuze, clave en Bergson. Lo que comparte Bergson con Marías es la idea de la reconstitución de la verdad únicamente en forma de creación (es decir invención), aspecto al que se volverá más adelante. Véase Deleuze, el segundo capítulo de *Marcel Proust et les signes*, donde el autor establece la relación entre *tiempo* y *verdad*.

⁸⁴ Pittarello escribe que “en *El Siglo*, el agonizante protagonista que trata de imaginar lo que pasará cuando se muera, sabe que –aunque nadie lo llore– su existencia se prolongará al menos a través de los objetos que utiliza. ‘Nada se extirpa ni corta desde la raíz: algo queda siempre’, afirma Casaldáliga. Y lo demuestra a través de una casual enumeración de rastros, tan conmovedores como banales: desde ‘la señal de los dientes que mordieron

significados a través del tiempo, o, directamente como acumulación de tiempo, se deja ampliar para abarcar todo el proceso de percepción en Marías, ya que no son sólo los objetos que funcionan como almacenes del tiempo, sino todas las imágenes sujetas a la percepción. En Marías, el mundo está constituido por imágenes, del mismo modo que Bergson lo define como una agregación de imágenes.

2.2.2 Memoria y digresión. *Tiempo perdido*

Para tejer la red de sus numerosas digresiones, Marías se sirve de la misma técnica que Proust en *A la recherche du temps perdu*⁸⁵. Al igual que el escritor francés, Marías crea asociaciones o puentes temporales por medio de lo que equivaldría en Proust a la *mémoire involontaire*, es decir, más que un esfuerzo del intelecto de buscar en un pasado remoto episodios, son percepciones presentes que evocan otras, pasadas por azar y sin orden ni lógica más allá de las impresiones visuales o textuales que comparten. Según Rafael Conte, lo que comparte Marías con Proust, es

la ambición totalitaria (en el buen sentido) de su prosa lo que les acerca, siendo la de Proust más deslumbrante y formalista, pero la de Marías no

la pipa' hasta 'los cristales rotos de los lentes caídos'; desde 'la huella de la cabeza sobre la almohada' hasta 'la medicina que nadie se molestó en tirar'" (2005 19).

⁸⁵ Es curioso que los aspectos proustianos de Marías sigan comentándose, a pesar de la insistencia del propio autor de haberlo leído sólo en forma incompleta (Vasques, sin paginación). No obstante, son, en los ejemplos que se mencionan aquí, siempre comentarios de paso, en artículos con otro enfoque. Es como si hubiera un consenso común entre la crítica acerca del aspecto proustiano de la obra de Marías, el cual impidiera interés en la profundización del tema. La asociación entre el escritor madrileño y el novelista francés, sobre todo de su último tomo, *Temps retrouvé*, merecen más atención en estudios futuros. A pesar de los muchos comentarios acerca de las semejanzas en el tratamiento del tiempo en ambos escritores, ninguno de estos artículos se adentra al tema más allá de pasajeros comentarios o lugares comunes, sin referencias específicas a las obras.

menos compleja y paradójica, pues también se plantea como un torrente verbal que intenta acarrearlo todo, el derecho y el revés con todas las sospechas a la espalda” (sin paginación).

Conte, como tantos otros, insiste en una influencia de Proust en Marías, tanto como la de Benet, insinuando a la vez que la primera ha sido “secreta”, es decir, intencionalmente disminuida por Marías. Aunque no pretendo cuestionar el aspecto proustiano, obvio, de la obra de Marías, ir directamente a Bergson nos ahorra especulaciones de influencias, y ayuda quizá más a vislumbrar y apreciar los efectos y motivos detrás del “torrente verbal” o, término quizá más adecuado, de la “arquitectura mental”⁸⁶ del autor.

El significado de ambos títulos, *A la recherche du temps perdu* y *Negra espalda del tiempo* sí parece relacionado, ya que ambos se centran en el concepto de un tiempo perdido, a la vez que aluden al carácter efímero del tiempo. En el prefacio de *Un chasseur dans l'image*, de Boucquey, Kristeva define la estrategia narrativa de Proust de una manera que también elucida el proyecto de los narradores de la obra de Marías:

le temps que recherche Marcel Proust est un intermédiaire entre deux souvenirs qu’il s’agit de restituer aux sens [...]. On n’atteint pas l’origine perdue, mais entre le ici et là, aujourd’hui et avant, surgit un vertige. Cet entre-deux est le véritable temps où pays perdu, celui où l’imagination s’étoile et se refait, pour qu’un nouvel espace psychique s’amorce, comme une renaissance, la résurrection d’un nouveau corps (10).

En términos de Marías este tiempo intermediario cuyo sentido (léase *contenido*) se trata de restituir, es la negra espalda del tiempo, o también, “la imaginación memorando” (TRM 426). Esta diferencia entre recordar el pasado y recordar imaginando constituye también, indirectamente, una refutación del nihilismo que Felix de Azúa cree ver en Marías. Respecto a *Tu rostro mañana*, Azúa opina que

⁸⁶ Pozuelo Yvancos, José María. “Tenía que contarle” *ABC de las artes y las letras*, (29-IX-2007)

El verdadero asunto de la novela no es el amor, o las relaciones entre los humanos, o las dificultades económicas, sexuales, políticas habituales. El tema de la obra es sencillamente el tiempo como apelativo abstracto de una destrucción imperceptible y repetitiva. *A diferencia del tiempo proustiano, que tiene enmienda y se recobra o reencuentra, el tiempo de Marías es unidireccional, no tiene regreso, es irrecuperable.* Ese tiempo se escinde en varias dimensiones, pero en todas ellas destruye sistemática y tercamente hasta hacernos desaparecer. A nosotros, a quienes amamos, lo que conocemos, lo que sentimos, la totalidad de nuestro ser, es decir, la totalidad del mundo en el que nos representamos; todo, hasta convertirnos en nada (sin paginación, énfasis añadido).

Marías no pretende, como quiere Azúa, “proponer como asunto de la novela la aniquilación”, justo porque no se trata nunca del *passé mort* de Proust, de un tiempo que una vez pasó, sino más bien del tiempo que *nunca* pasó, y que *pudo* haber pasado. Aunque Azúa acierta en que el pasado (entendido en un sentido espacial, es decir, “unidireccional”, no-bergsoniano) nunca se recupera en Marías, hay que rectificar que tampoco es el caso en Proust. Por lo tanto, Paz Soldán sólo acierta en parte cuando constata que “a diferencia de lo que ocurre con el francés, en Marías no se trata de una recuperación nostálgica del tiempo perdido, sino más bien de la constatación de que es imposible recuperarlo” (sin paginación). Y digo en parte, porque *ambos* novelistas, Marías y Proust llegan a la misma constatación. Interpretar el *pasado muerto* en Proust como un tiempo “que tiene enmienda y se recobra o reencuentra”, equivaldría a perderse el argumento central del autor de *Tiempo recuperado*, ya que es exactamente contrario a la teoría del tiempo, basada en obras como *Essai sur les données immédiates de la conscience*⁸⁷, que se novela en este último tomo de la *Recherche*. No es el pasado en sí que se recupera o reencuentra, sino, al igual que en Marías, un tiempo que,

⁸⁷ Para un resumen de opiniones críticas sobre la presencia de Bergson en la obra de Proust, véase Fernand Vial (1940 1191).

cronológicamente, nunca existió. Como explica Deleuze tan bien en *Différence et répétition*,

Combray ne ressurgit pas comme il fut présent, ni comme il pourrait être, mais dans une splendeur *qui ne fut jamais vécue*, comme un passé pur *qui révèle enfin sa double irréductibilité au présent qu'il a été, mais aussi à l'actuel présent qu'il pourrait être*, à la faveur d'un télescopage entre les deux. Les anciens présents se laissent représenter dans la synthèse active par-delà l'oubli, dans la mesure où *l'oubli est empiriquement vaincu*. Mais là, c'est dans l'Oubli, et comme *immémorial*, que Combray surgit sous forme *d'un passé qui ne fut jamais présent*: l'en-soi de Combray" (115, énfasis añadido).

Fijémonos sobre todo en la última frase. A la aceptación de la imposibilidad de resucitar el pasado sigue un “pero”, y de la aniquilación (el olvido) surge el tiempo puro bergsoniano: la *esencia* (l'en-soi) preservada en la misma conciencia de la pérdida de la materia —pérdida que, desde luego, constituye a la vez su superación. En este aspecto Marías sí es proustiano, o mejor dicho, es, al igual que el novelista francés, bergsoniano. El pasado (*passé mort* o en términos de Marías: hechos ciertos, cosas en verdad acaecidas⁸⁸) no existe, ya que la verdad, como también escribe Juan Benet, “muere con lo muerto y nunca resurge del pasado” (Sub rosa 7). Bergson escribe en *Evolución creadora* que la conciencia nunca puede pasar por el mismo estado dos veces. Y cada recuerdo, por lo tanto, es diferente⁸⁹. Para Pope, la *invención* del pasado como única posibilidad de

⁸⁸ Marías insiste de nuevo en la imposibilidad de la recuperación del pasado en su discurso de ingreso a la RAE (10).

⁸⁹ En este sentido, *durée* es unidireccional y no-reversible, ya que cada experiencia provoca un cambio, y cada cambio resulta en un cambio entero del todo. El recuerdo que recuerdo hoy, por lo tanto, es necesariamente diferente al mismo recuerdo recordado en otro momento. La imagen-metáfora que usa Bergson para elucidar el proceso de la memoria es el jugador de ajedrez que juega a ciegas. Cada movimiento de una pieza constituye un solo cambio. Sin embargo, el jugador no asimila este cambio a una visualización fija del conjunto, sino más bien, con cada movimiento de una pieza

acercamiento a un tiempo perdido (su *en-soi*, si se quiere) constituye el meollo de la obra de Benet, y lo dicho sobre el autor de *Volverás* es igualmente aplicable a la obra de Marías, donde también “memory becomes fantasy” y “‘es casi siempre la venganza de lo que no fue’, or ‘todo lo que nos queda es lo que un día no pasó, or even ‘el tiempo es todo lo que no somos’” (Pope, citando a Benet 117).

Acabar con la aniquilación del tiempo y una visión nihilista como conclusión última de la novela, aunque sea una lectura posible, no haría justicia a la complejidad y profundidad de *Tu rostro mañana*, ya que lejos de constituir la conclusión de la novela, es más bien su punto de partida⁹⁰. La cita de Thomas Brown enunciada por Marías en su reciente discurso de ingreso a la Academia lo resume a la perfección: “amplio es el tesoro del olvido” (32). Sobre el pasado muerto va creciendo el *pudo haber sido*, y por medio de la especulación se construye otro tiempo (fluido, bergsoniano, puro). Es el motor incansable de la imaginación y de la narración, es “el territorio que no es de verdad” en que “todo sigue pasando y pasando siempre” (NET 291). No hace más falta insistir en ello, primero, porque Marías ya ha dicho lo justo, dedicándole al tema toda una novela, varios ensayos y gran parte de su discurso de ingreso a la RAE⁹¹.

El pasado no existe, pero sí *insiste*, diferencia sutil pero importante. Aunque lo pasado no se reencuentra como un *fue* que *ha sido*, sigue insistiendo como un *pudo haber*

reconstituye una nueva imagen del conjunto, no como un compuesto de piezas sino como una imagen, íntegra, enteramente diferente a la previa.

⁹⁰ Prueba obvia que se evidencia en la primera línea de TRM: *Uno no debería contar nunca nada*, a la que siguen más de 1500 páginas del narrador haciendo justo lo contrario: contar.

⁹¹ Véase *Negra espalda del tiempo* y ensayos como “Huella del animal”, “Desde una novela no necesariamente castiza”, “Imaginar para creer”, entre muchos otros.

sido. Esta diferencia es esencial en Marías (y, dicho sea de paso, en Benet, y también en Bergson). En este contexto, finalmente logramos entender que el tiempo no puede ser sucesión sino que tiene que ser contemporaneidad, y que “tout le passé coexiste avec le présent par rapport auquel il est passé” (*Différence et répétition* 111)⁹². El pasado, por lo tanto, ya no es estático, como una dimensión inmutable, almacenando los hechos ocurridos en un armario incorruptible en el tiempo, sino que forma parte de la fluidez de *durée*, la cual, en cada presente, se reconstituye, cambia, fluye. Como escribe Bergson en *Intuición filosófica*, “the continuous fluidity of real time [...] flows along, indivisible [...] it will seize upon one identical change which keeps ever lengthening as in a melody where *everything is becoming*” (Larabee 111, énfasis añadido). Todo se está haciendo, no sólo el presente o futuro, sino también, y sobre todo, el pasado. La negra espalda del tiempo de Marías no constituye, por lo tanto, un espacio de la realidad del pasado recuperado. Más bien, corresponde a lo que en Bergson se ha interpretado como “un espace esthétique, où, en s’ordonnant, les moments et les lieux forment l’oeuvre d’art” (Poulet 10). Se cederá más atención al “tiempo recuperado” y la redefinición de “verdad” como espacio estético más adelante, cuando se analice el pensamiento literario de Marías desde la óptica del ensayo clave de Bergson, *Le possible et le réel*⁹³.

2.2.3 Imagen y memoria. *Tiempo recuperado*

Una de las diferencias marcadas entre Marías y Proust no la constituye su exploración del tiempo como *durée* bergsoniana, sino la manera técnica con la que sus

⁹² También en *Corazón tan blanco*, Luisa afirma que “Yo no creo que a nada se le pase el tiempo [...] todo está ahí, esperando a que se lo haga a volver” (CTB 331).

⁹³ Véase también capítulo 3, apartados 3.3.1. y 3.3.2.

narradores se mueven de un plano de tiempo a otro. Delattre, en un estudio sobre la influencia bergsoniana en la obra de Proust, revela que “ce que Proust désigne sous le nom de mémoire involontaire et de mémoire volontaire ou intellectuelle, Bergson l’avait appelé, bien avant lui, mémoire pure ou spontanée d’une part, et mémoire habitude de l’autre” (80). En la obra de Marías, la “memoria involuntaria,” o memoria espontánea, para usar el término bergsoniano correspondiente, se produce a través de la percepción y las emociones que éstas inspiran, conectando así diversos planos temporales. La percepción presente, como explica Deleuze en *L’image-temps*, provoca el *flash-back*, el cual funciona como una entrecruzada de las bifurcaciones en el tiempo. En Bergson, y lo mismo se ve aplicado en la obra de Marías, “ce n’est pas l’espace, c’est le temps qui bifurque [...]. C’est là que le flash-back trouve sa raison: à chaque point de bifurcation du temps” (*L’image-temps* 68). Es esa técnica o táctica narrativa, más que el contenido de las anécdotas mismas, que da coherencia y cohesión a las 1590 páginas de *Tu rostro mañana*. Y aún más allá, conectan las reflexiones de Deza de *Tu rostro mañana* con las del narrador de *El siglo*, el de *Todas las almas*, el análisis de las mismas del autor-narrador de *Negra Espalda del tiempo*, y hasta más allá de la obra de Marías evocando escenas e imágenes de otras obras (cine, literatura, música, arte visual), de otros autores y otras épocas.

Marías es ante todo un escritor visual⁹⁴. A diferencia de Proust, donde experiencias sensoriales como olfato, tacto y sabor incitan la memoria involuntaria, los

⁹⁴ Es otro aspecto importante que le acerca a Marías al pensamiento de Bergson. Existe una cantidad de artículos sobre el arte visual que recurre a la filosofía de Bergson como teoría para analizar pintura (sobre todo cubismo), cinema, y hasta arquitectura moderna. Véase, por ejemplo el artículo de George Heard Hamilton sobre Bergson y Cezanne (1956), Antliff sobre Bergson y Matisse (1999), entre muchos otros, o sobre arquitectura

narradores de Marías se dejan llevar de digresión en digresión por estímulos visuales, o, en pocos casos, auditivos⁹⁵. Observan, perciben, describen imágenes, o leen y recitan palabras o citas que remiten a otras similares, en contextos diferentes o parecidos, de experiencias vividas, recordadas o imaginadas, de la vida propia, de la ajena, de posibles o lo todavía por ocurrir. Las constantes y arbitrarias bifurcaciones en el tiempo evocan imágenes que sirven de puentes entre planos. Estos planos parecen dividir el *Ciclo de Oxford* en una serie de *cúmulos* de episodios semánticamente inconexos y fragmentados. Poco a poco se les adquiere coherencia hasta unirlos en una sola imagen *multiface*, para recordar la metáfora de Deleuze, cuyo sentido se forma en la coalescencia paulatina de presente (percepción) y memoria (pasado, real o imaginado).

En las novelas de Marías las bifurcaciones se inician sin ninguna transición - muchas veces en medio de una misma frase sin cambiar de sujeto. Aunque este estilo “errabundo” prevalece en toda la obra del autor, la interpenetración de niveles temporales (o contemporaneidad de las dimensiones del tiempo, como diría Deleuze) determina sobre todo la estructura de *Tu rostro mañana*. Aquí, el pasado confluye con el presente de manera verdadera proustiana, o bergsoniana. Al ser perseguido por una supuesta desconocida bajo la lluvia, a Deza le “vino a la memoria de golpe bajo la noche de lluvia

(Becherer 1996), y, desde luego, los tomos sobre cine de Deleuze. La relación entre tiempo y lo visual (la imagen tanto como la mirada) en Marías también es evidente. Basta con recordar las descripciones detalladas de los ojos de los personajes, expresiones de la fluidez del tiempo con claras alusiones al río y falta de esencias fijas. También en la escena famosa de *High Table* en *TLA durée* se accede a través de la mirada, continuación figurativa de la imagen del río.

⁹⁵ Otra diferencia importante con Proust es que los saltos a otros planos temporales no se limitan al mundo cerrado de los personajes. En Marías, estos “planos temporales” incluyen todo un universo de imágenes sacadas de lecturas del autor, de la experiencia vivida, del mundo del cine, del arte, o de pura imaginación, sin orden aparente, ni líneas de separación claras entre ellas.

eterna” (TRM 372) el bibliómano Marriot, quien le persiguió durante otra noche lluviosa, episodio relatado en *Todas las almas*, para hablarle del club secreto de admiradores de Arthur Machen. Durante esta digresión, el narrador se desvía otra vez por culpa de las botas de la mujer que evocan las botas de otra joven, a la que Marriot y Deza observaron aquella noche relatada en TLA desde la ventana de su apartamento. El narrador se acuerda además de la conversación que tenía con Marriot durante la cual se imaginaban posibles conexiones hipotéticas entre la joven y el perro de las tres patas. La experiencia actual, los recuerdos a otra noche de lluvia, las presunciones y posibles conexiones, todo converge y se bifurca dando lugar a una verdadera estructura laberíntica:

[G]iré el cuello al pararme y las vi entonces, dos figuras blancas a cierta distancia que no me habría permitido normalmente oír jadeos ni pisadas. El perro era blanco y la mujer, la persona, vestía como yo gabardina clara. [...] Tuve la sensación de que el encuentro era imposible, y, al mismo tiempo, de que sería una pena que no lo hubiese y de que era mejor si no se daba. [...] Muchos años atrás en el mismo país, cuando enseñaba en Oxford, había seguido mis pasos a ratos perdidos un hombre con un perro con tres patas [...]. Aquel pobre terrier del bibliómano Marriot tendría sólo catorce dedos, pensé, al faltarle una pata. Tal vez me había acordado de él porque su imagen se me quedó para siempre asociada a la de una joven que también solía calzar botas altas, una florista gitana [...]. Y de pronto [Marriot] me había ilustrado el horror mediante una hipótesis que involucraba a su perro de tres patas y cara despierta con la florista de las botas altas. ‘Los horrores dependen en buena medida de la asociación de ideas’, había dicho. ‘De la conjunción de ideas. De la capacidad de unir las’ (370-74)⁹⁶.

⁹⁶ Para los lectores sumergidos en el mundo novelístico de Marías y entrenados en crear asociaciones por medio de imágenes repetidas entre sus novelas, la noche de lluvia evoca desde luego también otras escenas de obras anteriores, como por ejemplo, la de *Corazón tan blanco*, cuando el narrador Juan Ranz observa a Custardoy desde su ventana de noche: “caía la lluvia como cae tantas veces en la despejada Madrid [...]. Miré hacia fuera, hacia los árboles y hacia los haces de luz de las farolas curadas que iluminan la lluvia cayendo y la hacen parecer plateada, y entonces vi una figura en la misma esquina en que se pusieron más tarde el organillero viejo y la gitana con platillo y trenza, esa misma esquina que sólo se ve parcialmente desde mi ventana, una figura de hombre [...].” (272). Así escenas similares se enriquecen de significado y se cargan mutuamente de insinuaciones y emociones. Lo que cambia es la perspectiva del que mira, el ángulo de

Siguiendo la misma estructura digresiva a partir de una imagen, la famosa gota de sangre⁹⁷ de la biblioteca de Wheeler inicia las divagaciones en TRM, sin encontrar su verdadero sentido (u origen, o *cabida*⁹⁸) hasta el final de la tercera entrega, unas mil páginas adelante.

El modelo de percepción y memoria de Bergson ayuda a entender la interacción entre objeto percibido, la memoria o conciencia del sujeto, y la realidad, en Marías⁹⁹. Como se explica en *Matière et mémoire*, "la perception est un circuit, où tous les elements, y compris l'objet perçu lui-même, se tiennent en état de tension mutuelle

las miradas o el rol de observador y observado. La escena de CTB le atribuye al narrador características de Otelo, cuando observa, desde su ventana, al que sospecha ser su rival, Custardoy. Una escena muy parecida se repite al final de TRM II, cuando Tupra le deja a Deza, y antes de subir observa la ventana de su piso desde la calle: Volví a mirar hacia mis luces con la cabeza vuelta [...] no había nadie en la casa, esperándome, que pidiera apagar nada en mi ausencia, mientras yo no estaba. Nadie tenía mis llaves, y allí nunca me esperaba nadie" (TRM II 410). La mirada de Deza se desdobra en la de Tupra-Otelo, quien sospecha que Nuix, su amante, está esperando a Deza en su alcoba.

⁹⁷ Al respecto comenta Fernando Valls: "Con cada nueva obra se hace más evidente la estrecha relación, en su semejanza y variedad, entre todas las piezas del conjunto del engranaje. Desde el mismo título, "Fiebre y lanza", enlaza una vez más con la novela de Juan Benet y con su cuento 'Sangre de lanza', recogido en *Cuando fui mortal*, donde también la lanza es herrumbrosa". Fernando Valls, "Interpretar y narrar", *Quimera*, núm. 224-225, enero de 2003.

⁹⁸ En su ensayo "Desde una novela no necesariamente castiza", Marías revela que "en el inicio de mis novelas suele haber una imagen, o una frase, o una situación aislada que sin embargo necesitan de algo que les dé cabida, que las albergue, para cobrar pleno sentido (LF 66).

⁹⁹ La forma digresiva de narrar de Marías es uno de los aspectos más comentados. (Grohmann 2005; Herzberger 2001, entre otros). Sin embargo, la crítica suele ofrecer una explicación dentro del contexto del postmodernismo. Bergson nos permite reconsiderar la estructura "errabunda" del autor desde una óptica filosófica ligada a la conciencia bergsoniana del tiempo.

comme dans un circuit électrique, de sorte qu'aucun ébranlement à parti de l'objet ne peut s'arrêter en route dans les profondeurs de l'esprit: il doit toujours faire retour à l'objet lui-même [...]" (MM 249; 114)¹⁰⁰. Conceptos clave de esta cita de *Matière et mémoire* son: la tensión mutua entre los elementos, la interacción entre especulación (B, C, D) y memoria espontánea (B', C', D'), la interacción entre intelecto e intuición, y la circularidad con el objeto (O= la gota de sangre) como punto de partida y de retorno. A partir de la percepción, la memoria añade y expande significado (B, C, D) a través de asociaciones espontáneas (B', C', D'), involucrando toda la memoria en un movimiento circular en expansión. La memoria "que son élasticité permet de dilater indéfiniment, réfléchit sur l'objet un nombre croissant de choses suggérées" (MM 250; 115)¹⁰¹.

Las digresiones circulares, a partir de la gota de sangre, buscan su sentido en un continuo movimiento de círculos (o cercos), cada vez más extensos, cargándose de un sentido nuevo con cada cerco. Es un ejemplo de la puesta en práctica del modelo de memoria de Bergson. La gota de sangre en la biblioteca evoca todo tipo de gotas de sangre: sangre de menstruación, de abuso de drogas, de signo de violencia o indicación de enfermedad. Al examinar su propio cuerpo, Deza cuenta cómo "me pasé por la nariz el pulgar y el índice, también la nariz sangra a veces sin motivo aparente, me acordé de un amigo al que le sangró con motivo" (TRM 197). Después de la digresión del amigo drogadicto arrestado en la aduana italiana, Deza sigue limpiando la mancha de sangre

¹⁰⁰ Apéndice, imagen 2.

¹⁰¹ Este modelo evoca sobre todo la descripción de Clare Bayes: "Todo en ella era expansivo, excesivo, un ser nervioso, uno de esos seres para los que no está hecho el tiempo, para los que la propia noción de tiempo y de paso es un agravio, necesitados como están de fragmentos de eternidad para cualquier cosa, o, dicho de otra forma, de contenidos eternos para llenar y desbordar el tiempo" (TLA 32).

hasta perderse otra vez en el pasado, donde otro amigo “vio también entonces una mancha de sangre en el suelo, quizá semejante a la que yo tenía ante mis ojos ahora” (170). Y por fin, la imagen de la sangre ocasiona reflexiones sobre un futuro hipotético, sobre la muerte y la fugacidad del ser humano, tema repetido y reforzado hasta las últimas páginas de TRM III, cuando se revela el origen de la sangre, “alguna que otra expectoración hemoptoica” (TRM III 690), la causa de muerte de Wheeler y el último vínculo con el trágico suicidio de su mujer.

2.2.4. La interconectividad del mundo. *La búsqueda del sentido*

La imagen, su percepción, evocación y potencial de asociarse con otras, cumple la función de encrucijadas en las novelas de Marías que abren bifurcaciones en el tiempo. La imagen equivale a los estímulos sensoriales en Proust que inician la memoria espontánea y permiten a los narradores desplazarse en el tiempo de forma arbitraria, intuitiva y sin destino final. A diferencia de Proust, sin embargo, Marías no se limita a la exploración de *durée*, ni la nostalgia constituye el motor de la narración. Las digresiones de sus narradores y personajes, por inconexas y arbitrarias que parezcan, no emprenden la búsqueda de un *tiempo* perdido. Más bien, aspiran a reconstruir, de imagen a imagen, el *sentido* del mundo caótico que les rodea. No obstante, no es la imagen portadora de sentido en Marías, sino las asociaciones mismas entre ellas. Un episodio representativo para demostrar cómo se genera sentido a través de la asimilación o asociación de las imágenes se inicia en *Todas las almas* y conecta con (y da sentido a) una de las últimas escenas de *Tu rostro mañana III*, el encuentro final entre Deza y Custardoy. La visita de

Marriot con su perro de tres patas y la referencia al escritor de cuentos de terror Arthur Machen son clave para otorgar sentido a la última confrontación con el rival. Como cité antes, en *Tu rostro mañana* Deza recuerda en algún momento aquella tarde de la visita de Marriot, cuya conversación sobre el perro de tres patas y la florista gitana llega a la conclusión que “*Los horrores dependen en buena medida de la asociación de ideas*’, [...] *‘De la conjunción de ideas. De la capacidad de unirlos’*” (TRM 370-74, énfasis añadido).

En esta conversación, relatada en *Todas las almas*, el narrador introduce una idea importante que revela el efecto que parece buscar el autor con su estilo digresivo y las constantes asociaciones entre imágenes aparentemente inconexas. Bergson, en *Évolution créatrice* desarrolla una teoría que explica la eficiencia de la errabundia narrativa de Marías. El universo, percibido por el ojo humano, se nos presenta bajo la ilusión de fragmentación y estatismo, como si miráramos el mundo a través de un caleidoscopio, donde “everything is bound together in relations¹⁰²” (Pearson 144). Además, la percepción del mundo no funciona como un proceso unidireccional¹⁰³. Habrá que ampliar la metáfora de Pearson para la percepción en Bergson, del mundo visto a través de un

¹⁰² De nuevo, es este el aspecto más llamativo que comparte la obra de Marías con el cine de Resnais. Acerca *Muriel* -y el siguiente comentario de Ward seguirá resonando en estas páginas-, se explica que “this is a film run through by associations, I mean the author’s associations. Scenes are juxtaposed, seemingly trivial details are placed together [...] *Muriel* does not merely revolve around several highly personalised pasts, but expresses la durée more generally by showing that the present in which character operates is not simply ‘his present’, but something created, even in its durational quality, by other people’s presents and pasts. [...] The central theme of Time, as the great destroyer, the great reducer and the great repeater, justifies Resnais’ [e incluiría aquí la de Marías] technique of exterior narrative” (Ward 65-86).

¹⁰³ Sobre la interrelación entre observador y el mundo observado, véase también el artículo de Nicole Pertuiset y el estudio de John Schumacher.

caleidoscopio. El que percibe el mundo no mantiene una posición separada, sino que constituye también una pieza de este todo fragmentado. Cada giro del caleidoscopio le afecta, ya que cada cambio interno, por consiguiente, afecta la percepción del mundo, y cambia su mundo. La diferencia es significativa, puesto que, como aclara Montebello,

Bergson does not consider the universe as an objective, all-encompassing realm that precedes us, fixed and immutable. Rather, it is deduced from our perception, from what is transformed and felt in our experience of conscious life. We cannot change without things changing; the world is not transformed without our being aware of it, because life, matter and consciousness are durations, and there is communication among these durations, wince our perception itself is simply a relationship of durations (Montebello 97).

Del mismo modo, Deleuze define el empiricismo bergsoniano como “the doctrine of the externality of relations” (Pearson 40). En esta externalidad de las relaciones se reflejan “the movement of life and the composition of the world”; y, por lo tanto, el pensamiento

must be forced to think this discovery as an experimentation which does violence to thinking. There is not only the world of being [...] but also of ‘extra-being’ and ‘inter-being’ by which the ‘And’ by which relations between things are created is not simply a conjunction, but that which subtends all relations, making relations shoot outside their terms and the set of these terms (Pearson 40).

En Bergson, tanto como en Marías, el mundo nunca se entiende (no se comprende), pues, como algo que “es”, sino únicamente como un “y”, una conjunción de asociaciones que remite a la multiplicidad del todo. Sin embargo, la clave de esta multiplicidad inherente al mundo (su esencia), no se sitúa en el conjunto de la totalidad mismo, sino en las relaciones entre las cosas. Al igual que la memoria espontánea, no es el intelecto sino las emociones (intuición) que establecen estos nexos¹⁰⁴, y, recíprocamente, son los nexos que evocan las emociones. En Marías estas emociones consisten en el horror, el espanto,

¹⁰⁴ Al-Saji (223).

la náusea, el amor y el odio: ““Los horrores dependen en buena medida de la asociación de ideas”, había dicho. ‘De la conjunción de ideas. De la capacidad de unir las’”. Los nexos que se establecen en forma de digresiones, puestas en marcha a través de la imaginación y el *flash-back*, son los pilares de la obra de Marías. La interconectividad del mundo determina el estilo narrativo como reflejo del contenido filosófico. Forjan la estructura del tiempo y, últimamente, insinúa consecuencias éticas, ya que, como hace constar Gunter, la de Bergson es una de las pocas filosofías occidentales que se abstiene de otorgarle una posición privilegiada al hombre. Más bien le ubica en la naturaleza como componente interdependiente, y como consecuencia, “stresses man’s kinship to all living creatures” (1999 168).

Estas últimas reflexiones sobre la interconectividad del mundo y la asociación como generadora de horror, se cristalizan sobre todo en este *grand finale* de *Tu rostro mañana* III, que merece ser analizado en detalle. La imagen de la jinete y el caballo sujetado de la mano enguantada de Custardoy, es un compuesto de imágenes cuyos elementos se repiten a través del *Ciclo de Oxford*, parecido a un compuesto de fragmentos intercalados, vistos a través de un caleidoscopio en movimiento. Los fragmentos reaparecen en diferentes contextos y funcionan como hilos conductores, o bolas de nieve, acumulando significado en su trayectoria, hasta encontrar su plasmación culminante en las últimas páginas de la novela. En estas últimas páginas atestiguamos lo que Bergson llama la actualización de la imagen virtual, o bien, la inserción del pasado en el presente. La imagen final de Custardoy, como diría Bergson- está “empreñada” de otras imágenes recurrentes desde *Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo*, a las tres

entregas de *Tu rostro mañana*. Brinda, por lo tanto, un ejemplo clásico de *image-souvenir*, o imagen-memoria¹⁰⁵. La memoria del presente¹⁰⁶ funciona en este caso a través de la imagen virtual. Tiene más alcance que la percepción consciente, puesto que “it records the implicit and unconscious images, the whole interpenetrating nexus of material images that constitute the universe for Bergson. Through the virtual image, our memory goes beyond the capacities of our perception and includes a universe that *has never been represented, never perceived as such*” (Al-Saji 220, énfasis añadido).

En Marías, las imágenes del pasado (virtuales, invisibles) siguen insistiendo en el presente como prolongación o sombra de la imagen percibida en el presente, dándole su contorno, y su sustancia (su *cabida*, si se quiere). Como explica Bergson en *Matière et mémoire*, y lo mismo es esencial en las novelas de Marías,

[...] si l'on pose la mémoire, c'est-à-dire *une survivance des images passées*, ces images *se mêleront constamment à notre perception du présent et pourront même s'y substituer*. [...] à tout instant elles complètent l'expérience présente en l'enrichissant de l'expérience acquise; et comme celle-ci va sans cesse en grossissant, elle finira par recouvrir et par submerger l'autre. Il est incontestable que le fond d'intuition réelle, et pour ainsi dire instantanée, sur lequel s'épanouit notre perception du monde extérieur est peu de chose en comparaison de tout ce que notre mémoire y ajoute” (MM 213; 68).

¹⁰⁵ Imagen-memoria, en Bergson, significa la imagen virtual (pasado puro) en vía de actualización. Actualización significa la inserción del pasado en la percepción presente. En su prólogo a *Corazón tan blanco*, Elide Pittarello resalta la complejidad temporal de la construcción de la imagen de una manera similar. Explica que en Custardoy, personaje de CTB, “*confluyen los desplazamientos metonímicos que empezaron con la vista parcial de Guillermo, en el hotel de La Habana*” (60, énfasis añadido).

¹⁰⁶ Al-Saji distingue en Bergson entre memoria del presente y la percepción consciente del presente. En esta escena clave de *Tu rostro mañana*, como también en las elaboraciones interpretativas de imágenes en general, se trata siempre en Marías de la memoria del presente, o “a kind of world memory”: “It ‘sees’ the universe as a virtual nexus of dynamic and intensive relations, not yet actualized or made determinate by perception” (223).

¿Pero qué es, entonces, lo que remite esta imagen final, imagen-memoria o imagen-cristal, cargada de la memoria pura (imagen virtual), sobre el tiempo como *durée*? Remite que el pasado es y está *omni*-presente, es el Tiempo en su totalidad, que acoge presente y futuro, o, en palabras de Deleuze, es la síntesis misma del tiempo:

[Le passé] est la synthèse du temps tout entier dont le présent et le futur sont seulement les dimensions. On ne peut pas dire : il était. Il n'existe plus, il n'existe pas, mais il insiste, il consiste, il *est*. Il insiste avec l'ancien présent, il consiste avec l'actuel ou le nouveau. Il est l'en-soi du temps comme fondement dernier du passage [...] (*Différence et répétition* 111).

El pasado no existe, sino que insiste, consiste, en esta imagen-memoria de Custardoy en las calles de Madrid. La insistencia del pasado, la negra espalda del tiempo, está presente como sombra en cada detalle de su descripción:

Y de pronto se me cruzó como un relámpago una imagen –como un relámpago por breve, no por fulgurante, era aterradora y nauseabunda y sórdida; o fue como un rayo sin trueno que despedaza callando –que había visto en los vídeos de Tupra, con un caballo obligado, una mujer indefensa, y no pude por menos de asociar a Custardoy con los hombres bien trajeados que miraban el espectáculo bajo los toldos blancos, rojos, verdes, con bigotes poblados y sombreros texanos la mayoría de ellos, aunque ahora Custardoy ya no llevara sombrero ni bigote apenas, pero yo se los había visto, y las huellas de su maltrato. (TRM III 699).

Esta imagen que se presena a la vista del narrador es mucho más compleja de lo que parece, si la reconocemos como imagen-memoria. Así pues, las botas negras de Custardoy remiten a las de la florista gitana de *Todas las almas* (o Jane en *Negra espalda del tiempo*), a las botas de Perez-Nuix de TRM durante su visita nocturna en la casa de Deza. El perro de la transeúnte evoca al pointer de Pérez-Nuix y al perro de las tres patas de Marriot. De esta acumulación de imágenes (*cúmulo* o *nebulosidad* del pasado) resalta el guante como elemento mitigante ligado a la violencia. En una palabra, pues, se evocan y asocian todas las escenas de violencia del *Ciclo de Oxford*: la mutilación del perro de

Marriot en la vía del tren, el sótano secreto de la tortura de Nin, la escena del retrete de los minusválidos de TRM (la mano enguantada de Tupra), las escenas de violación y tortura grabadas en los vídeos de Tupra (la mano con guante que sujeta el caballo obligado), la escena de confrontación entre Deza y Custardoy en la casa del rival (la mano enguantada de Deza destrozando la del rival), y así siguen asociándose a otras imágenes fragmentadas, en esta imagen caleidoscópica en movimiento, como temas de una sinfonía, repetidas con variaciones, ritmos y grados de intensificación diferentes: la mutilación y la tortura, la mujer y la amante, la mujer y el rival, el perro y el caballo sujetado, la mano en guante que tortura, el animal obligado por la patrulla, el animal obligado de la violación, la piel cicatrizada de Custardoy, la cicatriz de Luisa, la de Wheeler, la de De la Garza (*uno sfregio*).

La escena descrita ejemplifica tanto la idea de Bergson de la percepción cargada del pasado, como la teoría del pasado como anunciador del futuro, ya que su sentido se completa tanto al recordar lo sucedido como al especular sobre lo que está por venir¹⁰⁷. De nuevo, Marías crea una impresión, una imagen cargada de sentido, pero sin más explicación que asociaciones insinuadas a otras imágenes. Luego corresponde al lector de llenarla de un sentido y completar el puzzle, según su propia lectura.

¹⁰⁷ La visión de Julián Marías del tiempo concuerda con *durée*, y la percepción en Bergson. En una conferencia pronunciada en La Fundación Juan March (1975), Marías explica, a partir del verbo *estar*, que la unidad mínima del tiempo es duración (*durée*), y que la vida no procede por puntos (instantes) sino momentos. En cada momento presente están contenidos el pasado y el futuro. Es interesante que Julián Marías ya use en su discurso la palabra “espalda” para referirse a la presencia del pasado en el presente/futuro como la espalda del tiempo. Esta visión del tiempo, según él, se manifiesta en la acción, guiada por la motivación (pasado) y el objetivo (futuro). Dice el filósofo: “se hace hacia adelante [con vistas hacia el futuro], desde atrás”, especificando la etimología de la palabra *detrás* como derivación de *a tergum*, “desde la espalda”, es decir “apoyado en algo que está ya”.

2.3.1. La inoculación de la imagen. *Las patas del perro*

En su ensayo “El perro y sus patas”, Javier Marías enumera los criterios para una buena literatura, que vemos empleados sobre todo en *Tu rostro mañana*. El autor nos presenta como modelo ideal aquellas novelas que son “divagatorias, están llenas de rodeos y desvíos, de digresiones, de lo que esos críticos llamarían ‘elementos gratuitos’ y no lo son en modo alguno, sino que constituyen la configuración misma de sus mundos” (LF 316). Sin embargo, el autor insiste en otro criterio más, el cual será clave en su última novela. Explica que la acción de una novela, el hilo argumental y el desenlace, aunque capten la atención durante la lectura, se olvidan rápidamente poco después de cerrar el libro. Los elementos de una novela menos efímeros que propone son los mismos que determinan las técnicas narrativas de su obra: “la atmósfera, la caracterización de los tipos, el diálogo rápido y cortante y tan a menudo inútil, el adjetivo insólito o bien una precisión heladora, el detalle [de ...] una voz, un tono, una escena, un gesto, la manera en que alguien habló o sostuvo un cigarrillo o se ladeó el sombrero, la sequedad de unas frases o la muerte de un perro” (316-7). La muerte del perro al que se refiere es la descripción de una imagen fragmentada de violencia en *Woman in the Dark*, de Hammet, y que resucitará, algo cambiada, en el perro de Marriot:

con sobriedad o más bien frialdad [...] se cuenta cómo un hombre acerca la boca de su pistola a la oreja del animal y le atraviesa la cabeza de un balazo. Lo que sin embargo hieló la sangre y aún resuena en mi memoria es una frase aún más breve, que llega unas cuantas líneas después, durante las cuales han proseguido la acción y el diálogo de las personas. Es entonces cuando Hammet intercala de pronto esto: ‘Las patas del perro dejaron de moverse’. Como he dicho, no recordaré la trama ni los motivos no los nombres ni la curiosidad sentida durante la lectura, idéntica en sí

misma a tantas otras curiosidades que no dejan ninguna huella una vez satisfechas. Pero en cambio es seguro que *no olvidaré* los detalles impertinentes que son la marca del gran novelista, policiaco o no [...]. *No olvidaré* [...] las patas de ese perro que, *para mi espanto*, se estuvieron moviendo durante un rato *sin que yo lo supiera hasta que pararon* (317-8, énfasis añadido).

A través de *Tu rostro mañana* se refiere en varias ocasiones a la *inoculación* de la imagen de violencia. Como se ha explicado en el apartado del capítulo de introducción, se observa en la trayectoria de Marías un creciente peso ético en torno a la violencia y la responsabilidad propia, ausente en sus primeras dos novelas. El objetivo principal, sin embargo, parece corresponder a una necesidad literaria, más que moral. Persuadir, capturar e impactar al lector son los objetivos principales que Marías espera lograr al evocar imágenes como la citada de Hammet. Por lo tanto, la descripción de la violencia se entiende como una *inoculación*, con la esperanza de que el impacto en el lector perdure más allá del recuerdo a la trama misma de las historias contadas¹⁰⁸.

2.3.2 Violencia y memoria. *Baile, sueño, veneno y adiós*

Sin conectar el último encuentro con Custardoy con el futuro, la novela parece tener un fin abierto, con demasiados cabos sueltos. Sin embargo, una vez establecida la imagen como imagen-memoria, cargada del pasado y anunciadora del futuro, y teniendo

¹⁰⁸ En otro ensayo el autor especifica que la creación de imágenes -cuanto más impactantes- es parte de la estrategia de un buen novelista para convencer de la verosimilitud de la ficción: “entiendo por persuasión no sólo la verosimilitud de lo imaginado o supuesto, sino la suficiente fuerza de las imágenes o hechos así mostrados” (“La muerte de Manur”, recogido en LF, 81). Para un enfoque más bien ético, véase mis comentarios en el capítulo 1 acerca de Marías, Coetzee y Sebald (apartado 1.4.1. El estilo del mundo). En este capítulo me interesa más la imagen como partícipe en el proceso dinámico de la (auto-)creación, del ser y el tiempo.

en cuenta los comentarios del autor expuestos en el ensayo sobre Hammet, se entienden las últimas páginas como la pieza final, estructuralmente, y también la pieza central, semánticamente, de la novela; y, como lo indica su título, constituye un cierre definitivo y un *Adiós*.

Para comprender el impacto y las consecuencias finales de la inoculación de la violencia a través de la imagen, encontramos una clave importante en el cuento de Tolstoi, “Después del baile”, el cual comparte varios elementos importantes con *Tu rostro mañana* III. El título del cuento de Tolstoi no sólo evoca la previa entrega de *Tu rostro mañana* II, *Baile y sueño*, sino que brinda la explicación que Marías renuncia a darnos, a fin de completar, si se quiere, la imagen final de Custardoy y la jinete, y sus implicaciones futuras¹⁰⁹. El tratamiento de la violencia en *Tu rostro mañana* III y el cuento de Tolstoi, su contaminación y la reacción del narrador ante la violencia, refuerza el mecanismo asociativo entre ambas obras. En “Después del baile”, el protagonista Ivan Vasilievich cuenta a un grupo de personas cómo se enamoró de Varinka, la hija del coronel Valdislavovich¹¹⁰. El cuento se divide en dos escenas detalladamente elaboradas, un baile y una escena de tortura. Pese a su contraste extremo en tono, ambiente y contenido, ambas escenas están íntimamente ligadas a través de la asociación de imágenes y rostros *multi-faces*. En el baile, al observar desde la distancia a la novia y su

¹⁰⁹ La asociación con Tolstoi se justifica, al recordar la constante referencia a Anna Karenina en *Todas las almas*, el obvio paralelismo entre el destino de la madre de Clare y el de la protagonista de Tolstoi, y la presencia de otras huellas de Tolstoi en el *Ciclo de Oxford*, como el profesor Kavanagh, traductor de Anna Karenina, y Andrés Nin, mencionado varias veces en la obra, que era también traductor de la misma obra.

¹¹⁰ Nótese que la estructura del cuento sigue la estructura típica de *Tu rostro mañana*. La anécdota no se cuenta como experiencia en vivo, sino como recuerdo dentro del marco de una conversación con terceros.

padre, Vasilievich estudia los rasgos faciales de ambos. Las semejanzas físicas de sus rostros hace que el amor que el protagonista siente por Varinka se traslade también al Coronel. Por lo tanto, “as for Varinka's father, with his [...] his kind smile, so like her own, I felt a sort of tenderness for him that was almost rapture”¹¹¹. Las contemplaciones del narrador sobre el parentesco del rostro de padre e hija evocan una escena muy parecida, de *Todas las almas*. Durante la visita al museo, donde espía a Clare y su padre, el narrador “sup[o] en el acto que era su padre por el parecido asombroso [...] tenía la misma cara –exacta- que yo conocía a la perfección” (224). Notemos otras coincidencias entre las obras: Tolstoi insiste en tres detalles en la descripción del padre: el parecido con la mujer amada, las botas militares y los guantes. Lejos de ser datos gratuitos, Tolstoi sigue la misma estrategia narrativa que Marías. Introduce elementos aparentemente accesorios, los cuales siguen cargándose de significado al asociarse con gestos en otros contextos, hasta convertirse en el meollo del episodio.

El verdadero significado de las botas y los guantes del coronel se descubre después del baile, título del cuento, al trasladarlos a otro contexto. Después del baile, Vasilievich no logra dormir y decide dar un paseo por el campo. Inadvertidamente, Vasilievich se vuelve testigo de una escena brutal de violencia, instigada por el mismo coronel, hacia un soldado acusado de desertión. Notemos, que la historia avanza según los subtítulos de TRM II: *Baile, sueño*, y el primero de TRM III, *veneno*. La descripción del castigo físico es gráfica y repugnante:

At each stroke the man, as if amazed, turned his face, grimacing with pain, towards the side whence the blow came, and showing his white teeth repeated the same words over and over. But I could only hear what the words were when he came quite near. He did not speak them, he sobbed

¹¹¹ Sin paginación.

them out,- ‘Brothers, have mercy on me! Brothers, have mercy on me!’ [...] The colonel marched beside him, and looking now at his feet and now at the man, inhaled the air, puffed out his cheeks, and breathed it out between his protruded lips. When they passed the place where I stood, I caught a glimpse between the two files of the back of the man that was being punished. It was something so many-coloured, wet, red, unnatural, that I could hardly believe it was a human body [...] and I saw how [the coronel’s] strong hand in the suede glove struck the weak, bloodless, terrified soldier for not bringing down his stick with sufficient strength on the red neck of the Tartar.

Tolstoi describe el impacto en Vasilievich como una posesión, una mezcla de vergüenza, espanto y náusea, reminiscente de la reacción de Deza al ver los vídeos de Tupra. Ambos personajes se ven perseguidos (poseídos) por las imágenes de la violencia:

My heart was full of physical disgust that was almost sickness. So much so that I halted several times on my way, for I had the feeling that I was going to be really sick from all the horrors that *possessed* me at that sight. I do not remember how I got home and got to bed. But the moment I was about to fall asleep *I heard and saw again all that had happened*, and I sprang up (énfasis añadido).

La relevancia de asociar el cuento de Tolstoi con el desenlace de *Tu rostro mañana*, sin embargo, no se evidencia hasta su conclusión final. El último párrafo del cuento resume el impacto de la violencia atestiguada, y la imposibilidad de mantener separados, de ahí en adelante, los tres mismos elementos observados primero en el baile y luego en el desfile de los soldados: las botas, los guantes, el semblante de las caras. No es la memoria en sí que se contamina, sin embargo, sino las emociones o sentimientos hacia los demás. Las botas, guantes y rostros semblantes que despiertan amor afecto, y encanto (“*rapture*”) durante el baile, se asocian ahora irremediabilmente con la vergüenza, el asco y el espanto. Después del baile se reproduce la *actualización* de la imagen-presente (la tortura) por la imagen-virtual (el baile), erigiendo una imagen-memoria, en la que se fundirá para siempre la mano en guante del coronel en el baile (“*his suede glove* on his

right hand”) con la mano que sujeta el palo sangriento del torturador (“his strong hand in *the suede glove* struck the weak, bloodless, terrified soldier) con el cuerpo del torturado (“many-coloured, wet, red, unnatural”) con el suplicio (“Brothers, have mercy on me”) con los gestos del rostro del padre, y, finalmente, con la sonrisa de la mujer querida. El desenlace del cuento constituye, como el final de *Tu rostro mañana* III, un *Adiós*. Vasilievich confiesa a sus interlocutores que su amor por Varinka, “decreased from that day. When, as often happened, she looked dreamy and meditative, I *instantly recollected* the colonel on the parade ground, and I felt so awkward and uncomfortable that I began to see her less frequently. So my love came to naught. Yes; such chances arise, and they alter and direct a man's whole life” (énfasis añadido). Lo que describe Vasilievich, pues, es la contaminación de su amor a través de la violencia atestiguada, ahora asociada al rostro de la amada. Es este mismo fenómeno de contaminación descrita por Deza, al final del encuentro con Custardoy: “Es lo malo de los venenos inoculados, así entren por los ojos o por los oídos, no hay manera de extirparlos, ahí se instalan y no hay remedio y *reaparecen mezclándose con cualquier cosa o persona y contaminando*” (TRM III 699, énfasis añadido). La única manera de salvarse de la “inoculación” o “posesión” de la violencia y sus asociaciones entre “parejas espantosas”, habría sido no verla, ya que, como se advierte en varios momentos en NET: “Aún estás a tiempo de no verlo, y si no lo ves, no lo habrás visto nunca” (126; 390). Al contrario, una vez vista, la imagen vuelve a reproducirse como una pesadilla y se convierte en sombra. Por lo tanto, el narrador de TRM concluye que “no toleramos ver”, ya que “nadie quiere convertirse en su propio dolor y su fiebre” (TRM 54).

La conclusión de “Después del baile” ofrece una pista válida para una interpretación de TRM III. La tercera entrega se inicia con *Veneno*¹¹² (la inoculación), sigue con *Sombra* (imagen-memoria), y se cierra con *Adiós* (la contaminación y consiguiente separación). Se ubica este *ver* como inoculación (o posesión) en el mecanismo de la memoria bergsoniana como elemento que solidifica la construcción de la imagen-memoria. Se trata de un mecanismo guiado por la intuición, un proceso de visualización de *durée*, en un punto concentrado del tiempo como dimensión única:

[...] it is the unconscious application of memory that provides the opportunity to appreciate the nature of ‘pure’ duration and time’s organic being. This process is unleashed when at least expected or called for – whether in the unconscious activity of the dream or in the instinctive pure expression of intuition. Through either means, dream or intuition, the organic nature of time is to be grasped, and presented to the mind’s eye, as an ultimately single, complex memory image suitable for representation (Becherer 25).

La persistencia de la memoria involuntaria, reforzada por la representación de la violencia (el impacto) borra la separación entre testigo y actor, convirtiendo, en un sentido figurativo, este *recordar haber visto* en el pasado en un *recordar haber hecho* en el presente. Como explica Kansteiner al respecto, “one of the reasons for the privileged status of images in memory construction derives from their exceptional ability to close, and at times even obliterate, the gap between first-hand experience and secondary witnessing” (191). Ambos ejemplos, tanto el cuento de Tolstoi, como el final de *Tu rostro mañana*, se explican gracias al argumento de Kansteiner aplicado a la construcción

¹¹² Curiosamente, después del último encuentro con Custardoy y las asociaciones de violencia, es cuando Deza cuestiona su relación con Luisa, y recuerda la noche de los vídeos con Tupra como “aquella noche del veneno y el baile” (TRM III 701). Además, asocia Custardoy y el vecino suyo en Oxford, descrito en *Todas las almas*, que siempre observa en su salón desde su ventana, bailando.

de imagen-memoria en Bergson. En Marías, todos los incidentes de violencia descritos en el *Ciclo de Oxford* resurgen en la última percepción o imagen-memoria de Custardoy, la cual funciona como resumen y último nexo entre estas novelas. La frase que sigue a la descripción de Custardoy confirma el poder mnemotécnico de la violencia: “Es lo malo de los venenos inocultados, así entren por los ojos o por los oídos, no hay manera de extirparlos, ahí se instalan y no hay remedio y *reaparecen mezclándose con cualquier cosa o persona y contaminando, y diciendo en cada ocasión, repitiendo, insistiendo: ‘Pese esto sobre tu alma’*“(TRM III 699).

La frase enfatizada resume la experiencia de Vasilievich y expresa la razón por el fin de su amor por Varinka. Igualmente, *Tu rostro mañana* se inicia como una historia de amor, y termina con su imposibilidad a raíz de la contaminación por la violencia. En las novelas de Marías, nada es nunca puro y sin mezcla –reflexión ya notoria en su obra¹¹³– ni las esencias de las cosas, de los lugares o de las personas, ni siquiera lo es el tiempo, y tampoco los estados afectivos. Nos lo dice el narrador ya en *Negra espalda del tiempo*, pero no llegamos a su sentido pleno, su *cabida*, hasta las últimas páginas de *Tu rostro mañana* III. En NET leemos que

Quizá sea más bien que nada es nunca sin mezcla y que el ansia de totalidad nunca se cumple, porque acaso sea un anhelo falso. Nada es íntegro ni de una pieza, sino todo quebradizo y *envenenado*, corren venas de apaciguamiento por el cuerpo de la guerra y *el odio se infiltra en los amores y las compasiones*, la *tregua* en el lodazal de plomo y la bala en los entusiasmos, nada soporta ser único ni prevalecer ni ser dominante y todo necesita fisuras y grietas, o su negación simultánea con su existencia. (249, énfasis añadido)¹¹⁴.

¹¹³ Véase la nota siguiente.

¹¹⁴ Marías enfatiza en una entrevista la importancia de esta frase o "retornillo", como la llama él, en su novela, que reaparece en varias ocasiones a través de las novelas del *Ciclo de Oxford*. Admite haberla adaptado de Yeats (Marías 2001).

Los elementos enfatizados en este pasaje explican también el desenlace del cuento de Tolstoi. En ambas obras la percepción de la violencia se describe como una inoculación o posesión. La violencia en sí no se condena, ni se pronuncian sentencias morales. Basta con la descripción de la imagen y la creación de nexos y asociaciones para comunicar el horror que inspiran. Vasilievich deja de querer a Varinka, y Deza se aleja conscientemente de Luisa. La conclusión a la que se llega en TRM es la imposibilidad del amor concebido como un sentimiento romántico, puro con poder salvador. Una vez contaminado por la violencia, “mejor es rehuirlo todo y mantenerse a distancia” (TRM III 694). Como Vasilievich, Deza no podrá evitar asociar el amor con la violencia, en su caso, la violación (caballo y guante) de la marca en la cara del rival -prueba de su propio acto violento hacia él- y la cicatriz en la cara de Luisa -prueba del acto violento de Custardoy hacia ella (“un guantazo” TRM III 367). Al final Deza admite que “no podría soportar la permanente compañía de nadie y no poder mirar nunca a solas el mundo desde mis ventanas [...]” (TRM III 702).

2.3.3 Imagen-memoria. *Tu rostro mañana*

Consecuencia de la construcción del tiempo y de la conciencia bergsonianos, el *yo* en un cambio constante es clave en Marías¹¹⁵. En *Évolution créatrice*, Bergson escribe que “Je change donc sans cesse. Mais ce n’est pas assez dire. Le changement est bien plus radicale qu’on ne le croirait d’abord” (EC 495; 5). Así introduce Bergson uno de los

¹¹⁵ Un análisis de este aspecto y sus implicaciones ontológicas, tal como se evidencian en las novelas del *Ciclo de Oxford*, se explora más en el capítulo 3. Por lo tanto me limitaré aquí únicamente a la noción de cambio relevante a la usurpación.

textos clave de su filosofía, donde considera, siguiendo la idea de Heráclito, tanto el universo como el ser en un proceso de cambio e inter-cambio constantes. La redefinición de ‘esencia’ explicada en *Evolución creadora* se manifiesta en *Tu rostro mañana* como eje central de la narración. La metáfora de la que se sirve Bergson es la de un artista en el proceso de pintar un cuadro¹¹⁶. El *yo* en transformación es a la vez el artista como su propia obra. Bergson sugiere que nos creamos a través de nuestras acciones, al igual que nuestras acciones crean nuestro ser, y ambos procesos siguen un camino cuyo resultado final es imprevisible. Aunque se pueda llevar a cabo una predicción con cierta probabilidad -tomando en cuenta el objetivo, la visión y los materiales del artista- el azar, siempre dispuesto a intervenir, hace imposible el conocer nuestro rostro mañana: “même avec la connaissance de ce qui l’explique, personne, pas même l’artiste, n’eût pu prévoir exactement ce que serait le portrait, car le prédire eût été le produire avant qu’il fût produit [...]” (CE 499-500; 6). La falta de una esencia conocible e inmutable lleva a las obsesiones del narrador de *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo* de buscar su reflejo en los destinos acabados de otros. Según Pittarello, este verse en el otro “es una manera de imaginar el destino posible de uno mismo a través del destino cierto de otros” (2005: 27). La temida posibilidad de asumir el destino fracasado de otros escritores, le propulsa a hacer investigaciones de destinos ajenos como si fueran síntomas de una posible enfermedad mortal imaginados en el propio cuerpo. Al investigar su vida fracasada, Marías nota el cambio que sufre el escritor a través del tiempo, y como acaba por convertirse en un pálido reflejo de su propia persona.

¹¹⁶ En Heidegger resurge esta imagen del ser en un proceso constante de cambio. Mientras que en Bergson, esta idea tiene connotaciones más bien existencialistas, en Heidegger se trata de reflexiones ontológicas. Retomaré este aspecto importante en el apartado 3.2.4 *Mit-sein* y *Sein-zum-Tode*.

Igualmente, en *Tu rostro mañana*, el narrador recoge las obsesiones del narrador de novelas anteriores, consecuencia de la conciencia de *durée*, del imprevisible transcurso del tiempo y el perpetuo cambio interno que le acompaña. Existir, según Bergson, y lo mismo se repite en *Tu rostro mañana*, significa también

to experience time as constant change, an endless flow of changes into which we can only artificially distinguish clear-cut states. Our existence not only takes place in duration [...], but more precisely it is made of duration. The continuity of time as a continuity of change is understood by Bergson *as the always open possibility of the emergence of the new*. (Marrati, sin paginación, énfasis añadido)

La novela consiste en la tentativa de Deza de reconstruir el pasado, y por medio de este proceso adivinar cómo el tiempo forjará el ser en el futuro. La cuestión central queda la misma: si “el hombre de ayer es el hombre de hoy,” si hay, como cuestiona Bergson, “something which endures within succession and change,” o si, como diría Heráclito, nada nunca es, puesto que todo es y está en constante transformación. Al igual que el narrador que busca su reflejo en otros personajes de *Todas las almas* o *Negra espalda del tiempo*, el joven Deza se ve reflejado en Rylands o en Peter Wheeler. La cuestión que sigue surgiendo, con variaciones, en la primera entrega de *Tu rostro mañana* es si “soy yo el mismo de entonces?” (TRM 141).

En el tercer tomo, el autor profundiza la reflexión en torno de una esencia en cambio constante, presente ya desde *El monarca del tiempo*, desarrollando además sus implicaciones éticas. Deza se da cuenta que el flujo del tiempo termina por transformar la misma persona en un desconocido, y que “quien fue ayer generoso y valiente, quien fue cobarde y delator hace siglos puede ser hoy leal y entero, y *acaso el futuro nos condiciona y obliga más que el pasado, lo por conocer que lo conocido*” (TRM 182, énfasis añadido). En cierto sentido, las novelas anteriores a *Tu rostro mañana* se ocupan

más de la recuperación del pasado (siempre entendida como hipótesis, especulación, posibilidad, y hasta fabulación), mientras que en la última novela, como el título sugiere, la atención se dirige hacia el futuro. La usurpación o sustitución en ambos sentidos es clave. Para recordar la cita muy acertada de Pittarello, el pasado del otro sirve como posible espejo (o usurpación) del presente y futuro inciertos del narrador. Sin embargo, el enfoque en *Tu rostro mañana* III ya no está en el pasado como condición que obliga, como diría Julián Marías, un vivir el presente “desde la espalda del tiempo”, sino con vistas hacia el futuro. La manera en que Bergson define *existir* en *Evolución creadora* aquí es fundamental: “pour un être conscient, exister consiste à changer, changer à se mûrir, se mûrir à se créer indéfiniment soi-même” (CE 500; 7, énfasis añadido). Ya no se trata únicamente del intento de superar el vértigo del tiempo al conocer o re-conocerse en el otro. En *Tu rostro mañana* I y II la falta de esencia fija crea un abismo que perturba al narrador y le inspira horror. Las cosas, ciertas o fabulaciones, “jamás logran estarse quietas. ‘Es horrible’, pensé. ‘No hay manera. Aunque ni siquiera se cuenten. Y aunque ni siquiera pasen’” (TR II 132). Del mismo modo el propio ser carece de esencia y, por lo tanto, nunca puede conocerse, puesto que “yo no soy lo que soy” (109), y “yo no era lo que era” (TR II 113), hasta “uno no es nunca lo que es” (TR II 119).

Por lo tanto, en la última parte de *Tu rostro mañana* el enfoque gira paulatinamente del *conocer(se)* al *hacerse* en el tiempo; al crearse, como diría Bergson, indefinidamente a sí-mismo, o, en palabras de Deza, ir de la preocupación de si “soy yo el mismo que antes” (presente-pasado) a la probabilidad de un “seré más yo ahora”

(futuro-presente)¹¹⁷. La mayor diferencia entre el protagonista de las primeras dos entregas y el personaje en que evoluciona Deza en la última entrega se encuentra en su iniciativa a la acción. Como ha comentado muy acertadamente Wyatt, el narrador de Marías en general, y lo mismo se aplica a Deza de TRM I y II, es un personaje pasivo, contemplativo, reflexivo, observador¹¹⁸. Más narrador que actor, parece el ser más intransparente y clandestino de los personajes. TRM III, sin embargo, se centra en el acto: la persecución y visita a casa de Custardoy, la confrontación con el rival y el acto violento de la mutilación de su mano y de la piel de su cara). Lejos de emprender juicios morales de su acción, las reflexiones del narrador giran más en torno de su efecto, de cómo este acto forjará su ser, y hasta qué punto el gesto de violencia es identificable con otros, y ocasiona que el que lo ejecuta se asemeja a todos los que han ejecutado este mismo gesto (a Tupra o Reresby, por ejemplo)¹¹⁹. Y se cuestiona si el acto de violencia es confirmación de lo que ya es (su rostro presente) o prefiguración, o predeterminación de

¹¹⁷ La mayor diferencia entre el enfoque temporal de ambas citas se encuentra en *hecho cumplido* versus *obra en proceso de creación*.

¹¹⁸ Reconocemos ya un bosquejo del narrador típico de Marías en Louvet, personaje de *El monarca del tiempo*: “no era un hombre de acción”, pasaba su vida “meditando, trazando, proponiendo, arguyendo” (MT 39).

¹¹⁹ La idea de una encarnación del otro a través de la imitación de un gesto ajeno se introduce ya en *Negra espalda del tiempo*, aunque en un contexto muy diferente: “Hasta nuestros gestos los seguirá haciendo alguien que los heredó o los vio y sin querer fue mimético o los repite a propósito para invocarnos y crear una rara ilusión de momentánea vida vicaria nuestra; y quizá se conserve aislado en otra persona alguno de nuestros rasgos que habremos transmitido involuntariamente, con coquetería o como maldición inconsciente [...] (NET 14). La transmisión involuntaria, en este caso, no se refiere a la temida repetición del destino de otros escritores (Shiel, Gawsworth), sino que en TRM III se trata de una preocupación más bien ética, de reconocerse como posible miembro futuro en esta cadena de actos violentos. El acto o gesto, repetido de otros, crea vínculos con el otro y le convierte, en cierto sentido, en su heredero. Heidegger nos proporcionará justificaciones teóricas aún más elucidoras para analizar más a fondo este aspecto importante en la obra de Marías.

lo que será, es decir, si con la marca que inflige al rostro ajeno, marcará también su propio rostro mañana.

La metáfora bergsoniana del cuadro en proceso de creación refleja mejor la gran paradoja, o contradicción, de la teoría de tiempo y cambio en Marías. Primero, Bergson escribe que

Et de même que le talent du peintre se forme ou se déforme, en tout cas se modifie, sous l'influence même des oeuvres qu'il produit, ainsi chacun de nos états, en même temps qu'il sort de nous, modifie notre personne, étant la forme nouvelle que nous venons de nous donner. On a donc raison de dire que ce que nous faisons dépend de ce que nous sommes, dans une certaine mesure, ce que nous faisons, et que nous nous créons continuellement nous-même (CE 500; 7).

Lo que parece a primera vista mera simplificación de ideas existencialistas de la escuela de Sartre, nos aclara, no obstante, el desenlace de *Tu rostro mañana*. La diferencia con el existencialismo es que mientras que a Sartre le interesa la responsabilidad propia en el proceso de auto-creación, a Bergson le interesa únicamente la correlación entre acción y ser como una consecuencia del ser transitando por el tiempo, y en cierto sentido como una refutación de la esencia platónica que para él simplemente es “un devenir qui dure, d'un changement qui est la substance même” (Bergsonisme 29).

La redefinición anti-platónica de la esencia del tiempo y el ser en Bergson llega en el desenlace de *Tu rostro mañana* a su última consecuencia. La omnipresente cita en Marías de que nunca es nada pura y sin mezcla (ya que nada es nunca fijo, inmóvil o quieto), inicia *Tu rostro mañana* y a la vez prepara la escena final de la novela. La angustia metafísica que domina en obras anteriores se eclipsa dada la reconocida imprevisibilidad del propio rostro en el futuro. La gran paradoja, tema constante en Marías, y enfoque también en Bergson, entre determinismo e imprevisibilidad, se

cristaliza sobre todo en las últimas páginas de TRM. Por un lado, prevalece en sus novelas la idea de la posibilidad de prever el futuro, lo que implica una forma de determinismo, ya que sin la idea de un destino pretrazado, no existiría la posibilidad de leer el “rostro mañana” de la gente. Por otro lado, predomina el protagonismo del azar, el cual interviene en las situaciones menos esperadas, y envuelve cualquier noción de futuro en una nube impenetrable¹²⁰. A Bergson le ocupa igualmente esta paradoja, contenida, según él, en la concepción errónea de la palabra *posibilidad* misma, a la que dedica un ensayo entero¹²¹. Admite la imprevisibilidad del resultado final tanto como la influencia recíproca entre creador y obra. La última asociación pavorosa la establece el narrador entre el rival y sí-mismo, es decir, la posibilidad de convertirse en el otro. Como Bergson explica,

Ainsi notre personnalité pousse, grandit, mûrit sans cesse. Chacun de ses moments [futuros] est du nouveau qui s'ajoute à ce qui était auparavant. Allons plus loin: ce n'est pas seulement du nouveau, mais de l'imprévisible. Sans doute mon état actuel s'explique par ce qui était en moi et par ce qui agissait sur moi [...]. Mais une intelligence, même surhumaine, n'eût pu prévoir la forme simple, indivisible, qui donne à ces éléments tout abstrait leur organisation concrète. *Car prévoir consiste à projeter dans l'avenir ce qu'on a perçu dans le passé, ou à se représenter pour plus tard un nouvel assemblage, dans un autre ordre, des éléments déjà perçus. Mais ce qui n'a jamais été perçu [...] est nécessairement imprévisible* (CE 499; 6, énfasis añadido).

¹²⁰ En este contexto, recordemos también las primeras palabras de Vasilievich en el cuento de Tolstoi, “Después del baile”, ya que aluden a un elemento esencial en Marías, la intervención del azar: “and you say that a man cannot, of himself, understand what is good and evil; that it is all environment, that the environment swamps the man. But I believe it is all chance”.

¹²¹ “Le possible et le réel”. La afinidad entre este ensayo y el pensamiento literario de Marías se resaltará más adelante.

Marías se sirve, al igual que Bergson, de la metáfora de la pintura para novelar la relación entre la acción propia y el devenir ontológico. La visita al Prado y el análisis de varios cuadros forman el núcleo de la última entrega de *Tu rostro mañana* y sirven, por un lado, de puente semántico entre pasado y futuro, y por otro, nos presenta una galería de espejos en los que el narrador ve reflejados sus posibles rostros, pasados, presentes y futuros. En estas páginas se recogen citas textuales y *leitmotive* de las novelas del *Ciclo de Oxford* confirmando aún más su cohesión.

Varios hilos conductores de estas novelas empiezan a conectarse a partir de la visita del Prado: de *Todas las almas*, el tema importante de la “pareja espantosa” que inspira horror por asociación y cuya *cabida* serán las últimas páginas de TRM III, el desdoblamiento de las tres caras en una (Clare, su padre, el hijo Eric, en *Las edades de la mujer*), de *Negra espalda del tiempo*, la visita al cementerio de Lisboa¹²² y conversaciones con Juan Benet sobre el reloj o tiempo de los muertos (igualmente inspirado en el cuadro de Baldung), de *Tu rostro mañana* el tema de Otelo, la amenaza de la sustitución y el triángulo amoroso entre Luisa, Deza y Custardoy (los dos cuadros de Mazzola¹²³) y, más importante, su denominador común y tema central a *Tu rostro mañana*, el (re)conocerse y hacerse en el tiempo.

Deza ve resumida su relación con Luisa en los dos cuadros de Mazzola. Mientras que la Condesa de San Segundo obviamente representa su mujer e hijos, el cuadro a la

¹²² Otra visita al cementerio Os Prazeres se relata también en su novela más metafísica, *El siglo* (VI. Lisboa 235, 238).

¹²³ Véase la ilustración del conde San Segundo y Camilla Gonzaga, la Condesa de San Segundo, y sus hijos. Museo del Prado, Madrid (TRM III, págs. 403 y 400).

izquierda es más ambiguo. Durante la estancia de Deza en Oxford, el Conde representa al usurpador Custardoy (pintor o copista de cuadros), y la usurpación del rival se describe como un deslizarse dentro del marco. El objetivo del narrador, pues, consiste en recuperar su lugar al lado de Luisa, siguiendo el consejo de Tupra, “*make sure he’s out of the picture* (TRM III 436, 470)”. El miedo a la sustitución por el rival en su relación con Luisa, por “si un día él ocupaba mi almohada y el hueco en mi cama tibia o ya fría (466)”, se convierte en obsesión, evocando la constante sombra de Otelo, hasta convirtiéndole en Otelo: “yo convertido en una sombra envenenada” (466).

2.3.3.1. Primera usurpación. *La sombra del otro*

El tema de la sustitución –por el otro o del otro- vertebró el *Ciclo de Oxford* en todas sus facetas. Desde el amante que amenaza con usurpar el sitio del marido hasta la temida sustitución del vivo por el muerto. En *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana* observamos que el tiempo consiste en una repetición de historias, de fracasos o fortunas; lo único que cambia son los sujetos. El narrador de NET, por ejemplo, al investigar el destino de Gawsworth, observa que su viuda lleva “el mismo nombre de mi abuela andaluza que no he conocido” (26). Tanto identifica su vida con la del escritor inglés que incluso teme que se repita la tragedia de éste en su propio futuro. Así escribe que Gawsworth “vive en mí un poco, si eso se puede decirse de alguien que murió hace ya veintiséis años sin sospechar mi existencia” (NET 23), o Deza implica en TRM que un día en el futuro su propio destino se repetirá en otro. Lo único que no sabe es “quién nos sustituye, sólo sabemos que se nos sustituye siempre” (47). Incluso las relaciones de amor o de amistad se reducen a una red de sustituciones potenciales. Wheeler se ve como

“relevo o sucesor de Rylands, o como su herencia” (TRM 33), Cromer-Blake evita la compañía de su amigo enfermo, por serle éste “el espejo en el que no quiere verse”, es decir, el destino ajeno que se teme como sustitución potencial del propio: “la enfermedad que él padece, [...] la vejez, [...] el decaimiento [...]” (TLA 191). La sustitución propia o ajena está ligada al olvido. Sobre todo *Negra espalda del tiempo* y *Todas las almas* son reflexiones sobre cómo contrarrestar el olvido de los seres queridos muertos, tanto cómo inmortalizarse a través de la escritura para no caer en el olvido después de la propia muerte, ya que, “es escandaloso cómo suplimos a las figuras perdidas de nuestra vida, cómo nos esforzamos por cubrir vacantes [...]” (TRM 33).

El peligro de la usurpación insinuado al final de *Tu rostro mañana* tiene connotaciones diferentes a la angustia existencial, la cual predomina en novelas anteriores. Conforme el enfoque de *Tu rostro mañana*, la usurpación como amenaza está ligada a la violencia. Aunque la idea de sustitución se asocie, a primera vista, con el triángulo amoroso (Deza tanto como Custardoy disputándose el lugar del Conde San Segundo), el miedo (horror, espanto) no lo inspira la posibilidad de convertirse en un “muerto vivo” al ser suplantado por el rival, sino directamente de la temida probabilidad, a consecuencia de sus propios actos de violencia, de devenir el otro. El nexos que asocia a Deza y Custardoy para fundirlos en una sola “pareja espantosa” lo constituye, al igual que en el cuento de Tolstoi, el guante. Antes de reconocer Custardoy en este último encuentro clave, el guante es el primer elemento de la imagen de Custardoy (imagen-memoria) que describe, y desde el cual se completa (*actualiza*) poco a poco la imagen: “lo primero que me alertó fue aquel guante, destacaba el guante negro de cuero sobre el pelaje blanco del caballo” (TRM III 697). Luego, al cruzar su mirada con la del rival,

nota que “me odiaba con la misma intensidad, intacta, que cuando nos perdimos de vista aquella única vez que yo había estado en su casa, con una vieja Llama y un atizador en la mano y con guantes como los de Reresby en el lavabo de los minusválidos y como ahora aquel suyo desaparejado” (TRM III 698).

La amenaza aplazada (TRM III 700) sentida por Deza se puede entender, pues, como una consecuencia de la visión dinámica del tiempo bergsoniano, la cual define el ser en el tiempo como un devenir continuo, sujeto a su propia acción, y, al igual que Heidegger, como una obra inacabada e imprevisible. Figurativamente, es la mano que dibuja su autorretrato. Al principio de *Tu rostro mañana*, Deza contempla la complejidad y falta de pureza de cualquier “esencia”. Personajes cuyos ojos son de colores distintos, o perfiles de rostros que cambian según el ángulo del que se mire, son expresiones constantes de la visión obsesiva del narrador de que “los mismos seres son ellos y también su reverso” (TRM 87), reflexión importante que viene también a cuenta en Tolstoi. La preocupación final en TRM III ya no es el desafío de conocerle al otro (de saberlo *ver* o *leer*). La última entrega de TRM hasta contradice comentarios enunciados en las dos anteriores sobre la falta de interés del narrador en llegar a un conocimiento de sí-mismo. Ahora, lo que importa, no es únicamente el conocer sino además el *hacer* su rostro mañana. Justo después de cometer un acto de violencia, Deza (*Deatha*¹²⁴), se da cuenta de que “ya no soy quien jamás dio miedo a nadie sabiéndolo, sino que no soy lo que soy, como Yago, o estoy empezando a no serlo” (TRM III 455). Justo antes se refiere al rostro propio, en plural, como instantes distintos en el tiempo, evocando de

¹²⁴ Véase nota 127.

nuevo el cuadro de Baldung. El rostro también sirve de imagen-memoria, en la que se reflejan el rostro del pasado, del presente, y del futuro¹²⁵,

que quizá estaban cambiando con el mañana que ya había llegado. ‘*Presume not that I am the thing I was*. No presumas que soy lo que fui’, cité para mis adentros mientras avanzaba. ‘*I have turn’d away my former self*. He dicho adiós a mi antiguo yo, o le he dado la espalda, o de él me he apartado’. Llevo una pistola y encierro peligro, ya no soy quien jamás dio miedo a nadie sabiéndolo, sino que no soy lo que soy, como Yago, o estoy empezando a no serlo” (TRM III 454-5).

El *Adiós*, título de la tercera parte, constituye, por ende, tanto un alejamiento de Luisa como una despedida de Deza de su “*former self*”, al “ponerme a mí mismo en el lugar del hombre más temido, el del sujeto torcido de mis figuraciones que acaso una noche de lluvia y encierro cierre sus manos grandes sobre el cuello de Luisa” (TRM III 693-4). En las últimas páginas, Deza cumple (es la *cabida* de) la cita del principio de *Tu rostro mañana*: “seré más el que soy, *I’ll be more myself*. Seré más yo ahora” (TRM 48, repetida en TRM III 529, 543). Al igual que la imagen final de Custardoy, el narrador mismo se reconoce como una acumulación de sombras y de tiempo. Es imagen-memoria (“más el que soy”), sólo clandestina, que se cristaliza ante el lector a través de fisuras, fragmentos, objetos-nexos y citas sueltas de Macbeth, Enrique IV y Otelo. La noche de lluvia remite de nuevo al encuentro con Marriot de *Todas las almas* recordando la teoría de la pareja espantosa, de asociaciones que infunden horror y que contaminan e

¹²⁵ En las últimas páginas de TRM III se repiten descripciones físicas de Custardoy, que se aplican al narrador, lo cual refuerza la idea de usurpación, en el sentido de identidad, del otro. Por ejemplo, se describen los dedos de Custardoy “como teclas que infunden temor” (TRM III 395), y más tarde se aplica la misma descripción otélica a Deza (TRM III 694).

imposibilitan un amor puro. Por lo tanto, y la conclusión evoca el cuento de Tolstoi, con la diferencia de que un *haber visto* del pasado, es ya un *habrá hecho* recordado:

no debe uno deslizarse, acercarse, no debe bordear el tiempo, las tentaciones ni las circunstancias que por fin puedan conducir a su cumplimiento a ninguna probabilidad llevada en el interior de las venas, las nuestras, y la de matar yo le llevo, lo sé ahora, lo sabía antes y lo sé más ahora. Mejor es rehuirlo todo y mantenerse a distancia [...] y no rozarlo ni en sueños [...] para que ni siquiera en ellos puedan decirnos: [...] Caiga yo ahora como plomo sobre tu alma, y siente la punzada del alfiler en tu pecho: desespera y muere'. Pero no, esto no ha de ocurrir, esto no ocurre. Más vale alejarse (TRM 694).

Por último, la confrontación final con el otro conjura una serie de imágenes superpuestas y, como diría Bergson, también contemporáneas, con la última y dominante, un *memento mori*, o *Punctum*.

2.3.3.2. Segunda usurpación. *Las tres edades y la muerte*

Prevalece en las novelas de Marías un fuerte componente de Eros y Thanatos, sólo con una ligera redistribución de los papeles en un triángulo amoroso. En Marías la muerte no se asocia con la amada. La muerte no es seductora, como en Baudelaire, poeta admirado por Marías, sino está presente como amenaza, ligada con el azar. Como se ha mencionado antes, una imagen que se repite a través de las novelas de Oxford es la almohada de la cama conyugal¹²⁶. La ausencia del marido y su posible usurpación por el

¹²⁶ Encontramos el precursor a esta escena en *Tu rostro mañana* ya en *Corazón tan blanco*, narrada igualmente en un contexto otélico de dos triángulos de amor, el de Ranz, su primera mujer y su hermana, y el presente, del narrador, su mujer Luisa y el personaje del mismo nombre, Custardoy (CTB 315-17). Del mismo modo que en la escena analizada aquí, la expulsión del ámbito conyugal se entiende como amenaza existencial: "Nada es bastante cuando se espera, algo debe rasgarse con el filo afilado o algo debe quemarse con la brasa o llama, nada es bastante ras la desestiación y la abjuración y el desdén, después sólo puede admitirse el siguiente y consecuente paso, la supreción, la

nuevo amante se cristaliza en la huella, impresa en la almohada, y la amenaza consiste en ver borrada la propia huella por la del rival, dispuesto a tomar su lugar. Refleja, por lo tanto, la angustia de ser sustituido y así erradicado de la memoria de la amada. Mientras que en *Tu rostro mañana* esta constante evocación de la cama conyugal como lugar de ausencia o usurpación se relaciona con los celos del marido, en *El siglo* simboliza directamente la angustia metafísica, es decir, la futura ausencia del moribundo Casaldáliga (266).

La asociación del rival con la muerte es evidente desde el principio. La sentida amenaza de Custardoy durante su último encuentro, “por si vuelve a deslizarse dentro, *esta vez con espada o con lanza*”, es una clara alusión a la Muerte del cuadro de Baldung. Descrita en detalle en la misma escena del primer encuentro con Custardoy en el Prado, la Muerte “lleva la clepsidra en su mano derecha (‘Una figura de clepsidra’, recordé) y con la izquierda sostiene desmayadamente una lanza dos veces quebrada” (TRM III 410). El parecido de Custardoy al final de la novela con la descripción de la muerte de Baldung se ve aún más reforzado al otorgarle a la muerte sexo masculino, llamándola “*Sir Death*¹²⁷ [...] como corresponde a la tradición alemana e inglesa y en general germánica: es sin duda un varón, es *el* Muerte [...]” (411). Al reconocer a Custardoy en esta última imagen-memoria, las asociaciones con la violencia (en forma de memoria espontánea) le

cancelación, la muerte de quien fue expulsado del territorio que delimita la almohada” (CTB 317).

¹²⁷ También Deza se asocia en un momento a la muerte (otro nexo con Custardoy), cuando escribe su apellido según las reglas de la fonología inglesa: Jack *Deatha* (TRM III 552).

vienen a Deza “como *un rayo sin trueno* que despedaza callando”¹²⁸ (TRM III 699, énfasis añadido), las mismas palabras que emplea para describir la lanza en mano de la Muerte de Baldung, unas trescientas páginas antes (TRM III 410). Se enfatiza en varias ocasiones el aspecto huesudo y la barba poco poblada de ambos, el parecido de la frente y los ojos¹²⁹. Estas semejanzas permiten considerar la imagen final de Custardoy como imagen-memoria en la que se funde no sólo el pasado y presente, sino además el futuro, o bien, la prefiguración y omnipresencia de la muerte como posibilidad constante e imprevisible. La memoria espontánea produce una confrontación con la idea de la muerte, la cual, según Bergson, produce una sensación de vértigo en el tiempo, ya que

the encounter with death is another way in which the force and sensation of time are disclosed and experienced. The idea of death, therefore, necessarily relies upon an optics and a perspectivism. *Like the virtual, it occupies a place within life.* The essential insight, then, is that the idea of death is produced as an effect of time, in which death belongs to life (Pearson 2005, énfasis añadido).

¹²⁸ La obra de Heidegger nos ofrecerá aún otra interpretación de esta cita importante. Véase 3.3.3.

¹²⁹ Sin embargo, sería un disparate afirmar que Custardoy *es* la muerte. En Marías, aunque se insinúa, nunca encajan del todo juegos de identificación absoluta. Aunque por sus novelas transitan personas de la vida real y personajes de otros escritores, más que esencias son sombras o resonancias -componentes de imagen-memoria- o hasta accesorios intercambiables en cualquier momento, para evocar asociaciones y nexos, más que referencias, con la realidad u otras obras. Por eso, leer sus novelas como posibles *romans à clef* (*Todas las almas*) constituye una simplificación injusta de la obra de Marías. Aunque muy presentes en su obra, los personajes de Shakespeare, por ejemplo, funcionan más como máscaras que esencias. Máscaras en el sentido de rostros intercambiables. De este modo, Tupra se describe en un momento con características de Otelo (labios carnosos de africano), y en otro como Yago (“boca grande, boca grande”, manipulador o envenedor), o Deza adapta rasgos de Yago (Jacobo, Yago, Jago), tanto como de Otelo (“dedos como teclas”), o de Falstaff (*I know thee not old man*). Sobre la presencia de Shakespeare en Marías, pese (o por) su obviedad, faltan estudios que profundicen sobre el tema.

Pearson define, pues, la muerte como elemento inherente a la imagen-memoria (imagen virtual actualizada). El gesto de Custardoy sacando con mano derecha el reloj y mirándolo fijamente evoca la última pieza que conecta varias partes del *Ciclo de Oxford*, y que completa la imagen-memoria, fundiendo las tres dimensiones del tiempo, pasado, presente y futuro. Custardoy reproduce el mismo gesto de la Muerte en el cuadro de Baldung.

Una lectura posible sería interpretar este gesto del rival como un deseo de venganza o de una inminente confrontación. Sin embargo, el comentario del narrador sobre el amante-usurpador como posible amenaza futura, así entendido, adquiere un sentido bien distinto. Dice que “ahora yo tendré que vigilar sus ángulos, por si vuelve a deslizarse dentro, *esta vez con espada o con lanza*, aunque para eso quizá falte tiempo, porque *el miedo nunca se pierde del todo, una vez que se lo conoce*” (TRM III 703, énfasis añadido). Deza retoma en esta cita una reflexión que traversa *Tu rostro mañana* como un tema musical de una sinfonía, conectando dos hilos conductores que durante las mil quinientas páginas se rozan repetidamente sin enlazarse hasta el final, en la imagen *biface* de Custardoy y la Muerte de Baldung. La última imagen y su descripción detallada de Custardoy cumple la misma función que las fotografías en novelas anteriores¹³⁰. Para leer a Marías hace falta una *mémoire attentive*, o bien, una lectura atenta para fijarse en

¹³⁰ Como afirma con acierto Pittarello en “Haciendo tiempo con las cosas”, la fotografía en Marías sirve como generador de discurso. Además, pensando en Bergson y su interpretación por Deleuze, las fotografías se pueden entender como imagen-cristal, en que se desdobra presente y pasado. Ilustran, igualmente, la estructura temporal de la consciencia bergsoniana como contracción máxima del pasado (lo visto) en el punto del presente, con inclinación (“*penché sur*”) hacia el futuro, la misma idea que expresa Julián Marías en su discurso antes mencionado.

detalles que a primera vista parecen carecer de importancia¹³¹. El narrador congela el tiempo a través de su mirada para detenerse en cada detalle buscándole su sentido, su nexo en el tiempo y su trascendencia. Recordemos de nuevo los comentarios acertados de Pittarello sobre la función de los objetos, incluidas las fotografías, como acumulaciones de tiempo, tanto de pasado y proyección al futuro, en las novelas de Marías. Pittarello considera la descripción de la fotografía de Gawsworth en *Todas las almas* “un ejemplo de lo que Roland Barthes llamó *punctum*, un elemento de la foto que atrae casualmente la atención del observador y lo afecta y lo subyuga” (2005 35). Este elemento se refiere, como explica Pittarello, al cigarrillo apagado en la boca de Gawsworth. Objeto efímero, se convierte tanto en objeto que mide un tiempo contado, como en objeto anacrónico en la boca del joven Gawsworth, ya visto con “cara de un hombre muerto”. Existe un claro paralelismo entre el ejemplo que destaca Pittarello, y la imagen final de Custardoy en *Tu rostro mañana*. En nota a pie de página, la crítica elabora la antes citada referencia de Barthes, con fuerte resonancia bergsoniana, la cual nos sirve a la perfección para elucidar el sentido de la *imagen-memoria* en cuestión:

A propósito de la foto de un muchacho joven, observa Barthes, ‘el *punctum* es: va a morir. Yo leo al mismo tiempo: esto será y esto ha sido; observo horrorizado un futuro anterior en él que lo que se ventila es la muerte. Dándome el pasado absoluto de la pose (aoristo), la fotografía me expresa la muerte en el futuro. Lo más punzante es el descubrimiento de esta equivalencia’ (Pittarello 2005 35)¹³².

¹³¹ Sobre la importancia de *ver* comenta Marías: “Conrad decía que escribía sobre todo para que la gente viera. Era el mismo afán que tenía cuando era marino. Lo peor que le podía pasar a un marinero era no ver. *Yo escribo para que la gente vea*. A veces ocurre que cuando más interés tenemos en ver, vemos menos” (Juan Cruz 2007; sin paginación). Veremos en el capítulo siguiente, cómo Heidegger asocia *ver* y *pensar*.

¹³² Pittarello está citando de Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 1998: 165.

La escena del último encuentro entre Custardoy y Deza como *punctum*, es aún más clara. Es la confrontación del narrador con el paso irremediable del tiempo, que “no duraría”. Deza observa cómo Custardoy saca un reloj del bolsillo, llamando la atención varias veces al hecho de que no se trata de un reloj anticuado. Obviamente, sería descabellado si sacara una clepsidra, pero ya la insistencia en lo inusual del reloj anacrónico es suficiente para establecer la relación entre la percepción presente y su pareja espantosa, la muerte del cuadro de Hans Baldung, *Die Alter der Frau*¹³³. La figura de la muerte en el cuadro de Baldung se presenta ejecutando el mismo gesto que Custardoy en aquel momento, sujetando con la mano derecha un reloj y mirándolo fijamente. La descripción del gesto de Custardoy, al igual que el cigarrillo en boca de Gawsworth, es otro ejemplo en Marías en que “lo aparentemente accesorio eclipsa lo aparentemente fundamental” (Pittarello 2005: 35). Lo aparentemente fundamental sería, desde luego, la confrontación con el rival, mientras que el reloj, lo aparentemente accesorio, desvía de la atención del triángulo amoroso hasta ser eclipsado por la última de las tres figuras del cuadro de Baldung Grien¹³⁴. Con el cuadro en el fondo, el comentario del narrador adquiere un

¹³³ Ilustración en *TRM* III, pág. 409, con título adaptado, *Las edades y la muerte*. De hecho, el título original, *Die Alter der Frau* (Las edades de la mujer), aclara que se trata de una mujer en tres épocas distintas de su vida. El título dado en la novela, *Las tres edades y la muerte*, es de otro cuadro de Baldung Grien, similar al del Prado. En *Las tres edades y la muerte* se ve a una joven mirándose al espejo, un bebé a sus pies, y la muerte, detrás de la joven, con clepsidra en mano. Baldung tiene varios cuadros dedicados al tema

¹³⁴ El reloj como objeto recurrente que refleja la obsesión por el tiempo como tema metafísico es otro detalle que Marías comparte con Resnais. En *Muriel*, recordemos, Bernard cuando sale de casa por las escaleras para ir a su atelier (el lugar simbólico que alberga los recuerdos a Muriel y donde dice que “la cuida”), pide un despertador a Hélène, lo coge y lo mira fijamente antes de ponerlo en su bolsillo. O el protagonista de

doble sentido, si admitimos la posibilidad de referirse a la Muerte de Baldung, como suplantación de Custardoy en la percepción del narrador: “Sea como sea, no me gusta esa imagen, con su reloj anticuado en la mano, mirándolo, porque acaso esté contando mi tiempo” (TRM III 700). El reloj en mano de Custardoy remete, pues, a la clepsidra en mano de la Muerte. Juan Benet nos da una definición del tiempo, tal como lo mide la clepsidra, muy apropiada para la narrativa de Marías, ya que incluye no sólo el tiempo, sino además, al igual que el cigarrillo apagado y la fotografía estática de Gawsworth misma: su congelación, o bien *revés* o negra espalda del tiempo:

La clepsidra no es propiamente un reloj porque lo propio del reloj no es sólo que paute el tiempo sino que esté en marcha constantemente. De las dos grandes maneras de ser —he dicho ser, no estar— que le son dadas, la clepsidra tiende más al reposo que al movimiento, de tal manera que sólo durante una parte infinitesimal de su existencia se mueven sus granos; unas pocas veces al año alguien —entre curioso y distraído— le da la vuelta, una vuelta que sólo dura dos minutos, para no volverse a acordar de ella y relegarla de nuevo a su estático olvido; seis, veinte o mil minutos al año. Tal vez nuestro universo sea cosa parecida. Nos han enseñado que la energía que le anima está limitada y conocerá un fin inexorable, a partir del cual se producirá el absoluto reposo del antiaos. Y tal vez —tras una eternidad de olvido— una mano trascendente a él, para satisfacer su curiosidad o distraer su aburrimiento, se complazca en darle la vuelta y reiterar así el proceso del Tiempo que, a tenor de la analogía de la clepsidra, ha de ser muy parecido al que estamos conociendo. O tal vez el mismo, exactamente el mismo, sólo que al revés (Benet, En ciernes 116-7).

Existe, sin embargo, una diferencia de tono entre la imagen que analiza Pittarello de *Todas las almas* y la escena final de Custardoy en *Tu rostro mañana*. En esta misma diferencia se refleja la intensificación de los mismos temas centrales de una novela a otra. Mientras que el narrador de *Todas las almas*, según Pittarello, “extiende el *pathos* del fin

Le Voyeur es vendedor de relojes. Ward dedica varias páginas a la presencia y el significado de los relojes en el cine de Resnais, que podrían ser igualmente elucidadoras para la novela de Marías (Ward 124-7).

[del cigarrillo] a toda la persona de Gawsorth”, anticipando así su propia cara de hombre muerto (2005 35-36), al final de *Tu rostro mañana*, la prefiguración de la muerte está desprovista de cualquier *pathos*. Es la usurpadora final deslizándose dentro el marco, del mismo modo que desliza su brazo en el de la mujer del cuadro de Baldung Grien, clepsidra en mano (“dedos como teclas”), y más que sombra del narrador, *Deatha* la reconoce también como su pareja espantosa, y en ella, su futuro rostro mañana.

2.4. Conclusiones. Bergson y el pensamiento literario

Henri Bergson nos brinda una teoría del tiempo ideal para analizar y mejor apreciar la compleja estructura del tiempo en las novelas de Marías. Resaltar coincidencias entre Marías y Bergson ha sido facilitado por lo que muchos lectores han considerado el aspecto proustiano de Marías, sea por la predilección del autor por el monólogo interior, los arbitrarios saltos temporales o la obsesión de sus narradores por reconstruir y revivir el pasado. La influencia admitida de Benet, verdadero arquitecto bergsoniano del tiempo, más el hecho de que Proust mismo arranque del pensamiento de Bergson, preparan el camino para una lectura bergsoniana de Marías. Percepción y memoria, interconectividad y simultaneidad, *durée* y la visión dinámica del mundo son los aspectos bergsonianos más presentes -y más resaltantes- en la obra de Marías. Estos elementos se manifiestan en sus novelas sobre todo en la construcción y percepción de la imagen, cuya complejidad ha sido el enfoque de este capítulo. La imagen-memoria bergsoniana forma el pilar de la narrativa de Marías. Motor incansable de la narración, la imagen-memoria contiene y refleja el Tiempo como una sola dimensión abarcadora,

individual y también colectiva, cargándose de significados nunca determinantes, como una sola intra-memoria en continuo movimiento visto a través de un caleidoscopio.

Sin embargo, el novelista madrileño comparte otras afinidades con Bergson, las cuales -aunque menos obvias- saltan a la vista cuando uno se adentra a la obra del filósofo, más allá de los *clichés* que se le han atribuido desgraciadamente durante la extensión de un siglo. Tanto en la temática como en su estilo mismo, sobre todo el pensamiento literario de Marías resulta más bergsoniana que Proust, y puede que aún más que Benet. En conclusión, se evaluarán brevemente el significado de la intuición bergsoniana en el pensamiento literario de Marías, la percepción del mundo como traducción, y la valoración de lo posible y lo real.

2.4.1. Intelecto versus intuición

Será de interés a la hora de abordar la obra de Marías el papel privilegiado de la intuición, aspecto que el novelista comparte con el pensamiento de Bergson. Íntimamente ligada a *durée*, es a través de la intuición, en oposición al intelecto, que se accede al tiempo real. Recordemos que en Bergson, tanto como en Marías, la búsqueda del tiempo equivale a la búsqueda del sentido, y de la (o una) verdad. El llamado “don” de Deza se explicaría, por lo tanto, como una facultad intuitiva de descifrar el tiempo y de acercarse a un conocimiento inaccesible al intelecto. Como explica el filósofo en varios de sus ensayo y conferencias, la memoria juega un papel significativo en la percepción del presente. Y sin embargo, el cerebro, o intelecto, no sirve para preservar el pasado, “mais à le masquer d’abord, puis à en laisser transparaître ce qui est pratiquement utile” (ES 858; 57). Para permitirnos ser agentes de acción, el intelecto interpone un velo necesario

entre pasado y presente a fin de solicitar de forma más eficiente una (re)acción adecuada, ya que “la vie, elle, regarde en avant; [...] *Vivre, pour l’esprit, c’est essentiellement se concentrer sur l’acte à accomplir*” (ES 858; 57, énfasis añadido).

En este contexto bergsoniano se explica el don y la pasividad del narrador de *Tu rostro mañana*. Admite que “mi don o mi maldición no es nada del otro mundo” (TRM 31). Más bien, *ve*¹³⁵ lo que está a la vista: la acumulación de tiempo en el rostro ajeno, sin velo interpuesto entre pasado y presente. Es llamativo, cuando pensamos en tema y título de la novela de Marías que el rostro, dentro del pensamiento de Bergson, funciona como metáfora y representación del tiempo. Según Deleuze y Guattari, el rostro refleja tanto el pasado (“the virtual upon which experiences can be actualized”), como el futuro (“an externalized template of possibilities”, Rushton 227-9). El trabajo de Deza consiste justamente en interpretar, a través de la intuición, el rostro como acumulación de tiempo y plantilla de posibilidades. El rostro, para retomar una metáfora anterior, es también imagen-memoria, actualizada a través de la percepción o “lectura” de Deza. Y así lo define el personaje desde las primeras páginas de la novela:

todo está ahí a la vista, en realidad todo es visible desde muy pronto en las relaciones como en los relatos honrados, basta con atreverse a mirarlo, *un solo instante encierra el germen de muchos años venideros y casi de nuestra historia entera* [...] Pero nadie quiere ver nada y así nadie ve casi nunca lo que está delante, lo que nos aguarda o depararemos tarde o temprano (TRM 52, énfasis añadido).

Es esta forma de querer acoger el tiempo en su totalidad a través de la intuición, que Clare Bayes le reprocha al narrador de *Todas las almas*, calificándola de “imbécil”¹³⁶. En

¹³⁵ Recuerdo aquí otra vez la distinción útil entre ver (*seeing*) y mirar (*viewing*) de John Schumacher.

Energie spirituelle, Bergson le daría toda la razón. La percepción en Marías que genera asociaciones incesantes, no es práctica a la vida, ni es, según Bergson, producto del intelecto. Aunque profunda y plena, no avanza la acción. Y en vez de acercarse a la vida que le rodea, se aleja, le aísla. La percepción en las novelas de Marías está ligada a la reflexión e inacción. Los narradores son observadores pasivos, distantes, inmersos en un pensar circular, que conecta y asocia al desconectarse y desasociarse del mundo¹³⁷. Es, por lo tanto, un observar y percibir ajeno al intelecto y propio a la intuición bergsoniana, guiada por la imaginación más que por la imagen. El narrador de *Tu rostro mañana* logra quitar el velo entre pasado y presente para ver que

[el pasado] tout entier est là, subconscient, -je veux dire présent à nous de telle manière que notre conscience, pour en avoir la révélation, n'ait pas besoin de sortir d'elle-même ni de rien s'adjoindre d'étranger: elle n'a, pour apercevoir distinctement tout ce qu'elle renferme ou plutôt tout ce qu'elle est, qu'à écarter un obstacle, à soulever un voile (ES 858; 57).

Esta idea de Bergson subraya además una característica importante de los protagonistas de Marías, que se encuentra en la diferencia entre *vivir* y *existir*. El *vivir* se define en este ensayo de Bergson como un “centrarse en el acto”, mientras que *existir* implica ser sujeto, conscientemente, a la *insistencia* del pasado, y sentirlo como un ser contemplativo más allá de la utilidad para la acción¹³⁸. La búsqueda del tiempo perdido, en este sentido,

¹³⁷ Poulet, al comentar la obra de Proust, enfatiza aún más este aspecto. Opone la acción al estado de sueño como ámbito propicio para la intuición. En el contexto de la novela de Marías, tiene interés la interrelación que establece entre acción y rostro auténtico. Según su interpretación, la acción impide llegar a un conocimiento más profundo, “puisque, loin d'être la soeur du rêve, l'action est le geste même par lequel la vérité se voile et que le visage authentique du moi devient inaccessible au regard” (Poulet 162).

¹³⁸ Para Heidegger, como veremos en el capítulo siguiente, la forma más auténtica de vivir es *ek-sistieren*, lo que tampoco implica acción, sino un estar en el mundo (Dasein) abriéndose hacia el mundo y los demás.

se reconoce como búsqueda de verdad, la cual, queda sagrada al ámbito del arte y de la creación, y no de la acción.

2.4.2. Lo posible y lo real

La afinidad entre la actitud crítica de Marías hacia el realismo y la crítica de Bergson de modelos tradicionales en las ciencias, por ejemplo, permite establecer un paralelismo interesante entre ambos, en cuanto al tratamiento y la valoración de lo ‘posible’ en el proceso de la creación¹³⁹; tanto como valor retrospectivo (dirigido hacia el pasado: lo que pudo haber sido), como teleológico (proyectado hacia el futuro: la posibilidad como pre-existencia). El ensayo *Le possible et le réel*, texto clave en el pensamiento de Bergson, podría servir de texto teórico útil para aclarar y relacionar temática y estilo literarios del *Ciclo de Oxford*. Los puntos centrales a este ensayo, de gran interés para una lectura de Marías, giran alrededor del azar, de la reevaluación de lo posible y lo real, y de la realidad como espacio de creación artística.

Bergson critica la supremacía de lo real sobre lo posible, tanto en la ciencia como en el pensar común. En contra de ideas de Darwin, el filósofo propone que “remettons le possible à sa place: l’évolution devient tout autre chose que la réalisation d’un programme; les portes de l’avenir s’ouvrent toutes grandes; un champ illimité s’offre à la liberté” (PR 1343; 114). La indeterminación del destino no es una competición entre posibles, y la libertad no es una elección entre los posibles, sino que la libertad misma crea la posibilidad. La forma común de pensar lo contrario reduce lo nuevo a una

¹³⁹ Bergson se refiere a la evolución. En Marías correspondería, desde luego, a la creación literaria.

reorganización de viejos elementos, y, por lo tanto, haría el futuro calculable y previsible. En esta reevaluación de lo posible vemos expresadas dos grandes paradojas evidentes en *Tu rostro mañana*: primero, entre el “don” del protagonista de descifrar un futuro ya inscrito (es decir ya presente) en el rostro ajeno, y la ceguera hacia el futuro propio. Y segundo, entre la idea tan repetida de llevar las probabilidades del propio destino en las venas, y la aceptación del azar como omnipotente y omnipresente demiurgo dispuesto a intervenir en cualquier momento para alterar el destino.

Bergson propone una inversión de la relación tradicional entre lo real y lo posible, declarando que “c’est le réel qui se fait possible, et non pas le possible qui devient réel” (PR 1343-4; 114). Lo que es visible como *posible* en el presente, es decir como *real* futuro, no es una cosa material, aunque el intelecto lo confunda con ella. Bergson explica que se trata más bien de un reflejo en un espejo, y no de una cosa pre-existente en un estado prematuro. Lo posible no equivale a una cosa en estado *pre-real*, sino que contiene en sí una infinita cantidad de posibilidades. Por lo tanto, y es esa la idea ilusoria que denuncia Bergson, lo posible no es menos que lo real. Lo posible es más, puesto que contiene lo posible *más* todas sus posibilidades *más* lo real del posible, una vez ocurrido en el futuro. En Marías se manifiesta la valoración de lo posible como añadidura y ampliación exponencial en la famosa sintaxis de su estilo literario, en sus muchas incisiones, conjunciones (o, o) y paréntesis. Una posibilidad no es mera predicción de un evento hipotéticamente ya ocurrido en el tiempo futuro, como si el futuro fuera un armario cerrado que ya existe en un momento cronológico más avanzado, sino que lo posible se abre hacia el futuro, abre el futuro. Igualmente, una vez ocurrido, lo real excluye retrospectivamente todas las otras posibilidades. Reduce, limita y decepciona, del

mismo modo que el final cerrado de un relato sepulta a sus personajes. En Bergson, lo real, por lo tanto, es menos que lo posible, del mismo modo que en Marías saber (lo real) vale menos que dudar, especular y conjeturar (lo posible).

Según Bergson, la noción de lo posible para referirse a un futuro predeterminado es inadecuada en el proceso de evolución, ya que implicaría un modelo estático y espacial del tiempo, en el cual el futuro se nos presentaría como un sistema cerrado de “pre-existent possibilities”, y que, por lo tanto, excluye la invención e imprevisibilidad como factor determinante en el proceso/producto de la creación. El realismo rechazado por Marías se equipara en muchos sentidos al modelo de evolución rechazado por Bergson. En ambas visiones se critica la idea del proceso creativo (evolución = creación artística) como un proceso mecánico, previsible, preconcebido y cerrado. Bergson habla del error de confundir el reflejo en el espejo de una cosa (lo posible), con la cosa misma (lo real), mientras que Marías rechaza la idea del arte visto como una mera reproducción de la realidad, es decir como otro sistema cerrado que pretende realizar posibilidades pre-existentes, y que insiste en la ilusión errónea de crear una cosa como si fuera más que su reflejo. El realismo como falso espejo de la vida, y todo lo negativo que implica en Marías ya desde el *Monarca del tiempo*, apuesta por la certeza en vez de la duda, la respuesta en vez de la especulación, lo pre-existente en vez del azar. La noción de posibilidad favorecida en Marías existe en ambas versiones bergsonianas: como *possible* pre-existente, y como *virtual*. Lo posible en Bergson sólo tiene sentido retrospectivamente, es decir como derivación de lo real, y no vice versa. Traducido a términos mariescos, lo posible sólo puede existir en el pasado como un pudo haber sido,

una vez realizado el presente. Lo real, por lo tanto, crea lo posible, mientras que lo posible nunca precede a lo real¹⁴⁰.

Lo posible como pre-existente (realista) excluye, se cierra hacia el futuro, y se abre únicamente hacia el pasado. Lo posible “repuesto en su sitio” incluye todas las posibilidades, admite la contradicción, se abre hacia el futuro, es multiplicidad virtual que se extiende y participa en la multiplicidad inherente al mundo, en el movimiento de la vida, y el ritmo y la vibración de la materia. Una posibilidad en Marías, por lo tanto, nunca es una predicción (pre-existencia) del futuro, sino que se abre hacia -y así crea- el mundo, y, más que *mirage* en el espejo del presente, inicia un juego ilimitado de espejos, en que una posibilidad remete a otra, y así al infinito. Lo posible deviene “la voz del tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido” (NET 376).

Quizá sea la declaración siguiente de Bergson la que mejor resume la apreciación de lo posible como acercamiento a la verdad y aceptación de la contradicción. Igualmente, refuerza la conexión *d’esprit* entre el filósofo y el novelista:

il faut opter, en philosophie, entre le pur raisonnement qui vise à un résultat définitif [...] et une observation patiente qui ne donne que des résultats approximatifs, capables d’être corrigés et complétés indéfiniment. La première méthode, pour avoir voulu nous apporter toute de suite à la certitude [excluye, limita, agota], nous condamne à rester toujours dans le simple probable ou plutôt dans le pur possible, *car il est rare qu’elle ne puisse pas servir à démontrer indifféremment deux thèses opposées, également cohérentes, également plausibles. La seconde ne vise d’abord qu’à la probabilité; mais comme elle opère sur un terrain où la probabilité peut croître sans fin [incluye, admite, expande], elle nous amène peu à peu à un état qui équivaut pratiquement à la certitude.*

¹⁴⁰ Muy en consonancia con Marías, Deleuze descalifica aún más el valor de lo real frente a lo posible. Como explica Marrati, “precisely because existence does not conceptually add anything new to its own possibility, it becomes impossible to account for it; paradoxically speaking, existence becomes irrelevant, the shadow of a pre-given possibility” (29).

Entre ces deux manières de philosopher mon choix est fait” (ES 860; 59-60 énfasis añadido).

El rechazo del razonamiento puro, tal como lo define Bergson, y la preferencia de un saber aproximativo y contradictorio vía observación y especulación, es clave en toda la obra de Marías. En “El espejo del mártir” se expresa la misma convicción al oponer crónica histórica (“Nada sabemos, porque el ejército no admite los casos dudosos ni es cognoscible”) y la especulación sobre el destino de Louvet (“gracias a ello y a no averiguar nos es dado conjeturar, cavilar, incluso decidir sobre lo que fue de Louvet con la máxima libertad” MT 51). Es la libertad del no saber que abre la puerta a lo posible, y, como sugiere Bergson, aunque no nos concede un conocimiento absoluto, “nos lleva poco a poco a un estado que equivale prácticamente a la certeza”.

2.4.3 Percepción y traducción

La dinámica entre percepción y lenguaje ha generado reflexiones en Bergson que resuenan también claramente en las novelas de Marías. Como se ha comentado (Cuñado 2004, Logie 1998), el tema de la traducción, tanto figurativo como literal, ocupa un lugar central a la obra de Marías¹⁴¹. Para Bergson, comunicar lo percibido, significa siempre emprender un trabajo de traducción por la interferencia del lenguaje en la visualización del mundo. La percepción del mundo, por lo tanto, queda sujeta a la interpretación y la

¹⁴¹ El tema de la traducción se ha comentado sobre todo en el contexto de novelas como *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Corazón tan blanco*. Mientras que estos comentarios se centran directamente en las limitaciones del lenguaje, para Bergson no se trata únicamente de un problema lingüístico, sino que toda percepción es necesariamente traducción. El protagonista de *Tu rostro mañana*, más que traductor de vidas, es traductor (observador) del mundo que le rodea.

falsificación. Según Bergson, la mirada, más que ver, traduce, ya que inmoviliza y divide un mundo que nunca *es* sino *pasa* en un continuo estado de movimiento e indivisibilidad. Para acceder a *durée*, a la auténtica experiencia humana del tiempo, sería necesario liberarse de la lógica tan enraizada en el pensamiento occidental de ver el mundo en términos de espacialidad y discontinuidad.

Bergson critica la extendida visión realista que forja la literatura y las ciencias de su época. Sin embargo, no se trata de un ataque en contra del *realismo per se*. Más bien, Bergson denuncia la aceptación general de la ilusión de la realidad, creada por los sentidos, por la realidad misma, y, por lo tanto, expresa la necesidad de reexaminar la noción “realismo” y de superar las limitaciones del intelecto. Es este aspecto del pensamiento que le hace tan propicio para el contexto posmoderno. Aplicada a la literatura, Bergson anticipa la querella entre escritores como Marías y el realismo social, que pretende ser capaz de reconstruir un mundo novelado como copia fiel de la realidad. La campaña de Bergson para su redefinición de “realismo” resuena en el tratamiento y cuestionamiento de la realidad que Marías analiza en *Negra espalda del tiempo*. La culpa de la falsificación del mundo percibido (léase recordado, contado), según el filósofo, está en el funcionamiento del intelecto y su herramienta principal, el lenguaje. De un modo parecido, en las primeras páginas de NET, el narrador defiende la misma posición, ya que “la palabra [...] es en sí misma metafórica y por ello imprecisa, y además no se concibe sin ornamento, a menudo involuntario [...]” (NET 10). Y, por lo tanto, “relatar lo ocurrido, dar cuenta de lo acaecido, dejar constancia de los hechos y delitos y hazañas, es una mera ilusión o quimera” [...] (NET 10)”. De un modo parecido, Bergson explica que la forma de entender el mundo ha sido adulterada, gracias a hábitos, la utilidad social y el

lenguaje. Como explica en “La Pensée et le mouvant”, “la spatialité donc, et, dans ce sens tout spécial, la sociabilité, sont ici les vraies causes de la relativité de notre connaissance. En écartant ce voile interposé, nous revenons à l’immédiat et nous touchons un absolu” (PM 1269; 21). Aprender a “ver” implica hacer violencia a nuestra forma tradicional de pensar¹⁴²; e implica superar la espacialidad y subjetividad del tiempo. Acceder al Tiempo (*durée*) y a un conocimiento más profundo, tanto en Bergson como en Marías, son una y la misma cosa. Y en ambos pensadores, el arte, como espacio de la creación intuitivo, juega un papel esencial. La escena de *High Table*, en *Todas las almas*, brinda un ejemplo logrado de la superación del tiempo espacial y discontinuo, conectado con la vida social y la utilidad, para acceder (“écartant ce voile interposé”) vía introspección a *durée*¹⁴³.

Para superar la espacialidad que impone el lenguaje a la percepción, el filósofo francés propone una expresión a través de metáforas e imágenes, los cuales forjan, como hemos visto, también el pensamiento literario de Marías con predilección por la minuciosa descripción de imágenes, y por imagen-memoria:

Bergson teaches us that there is no experience outside of language, and that we are stuck inside language as if it was a prison from which we cannot escape, but that we can go to ‘the turn of experience’ where it is in contact with a reality that cannot present itself as such, and which is the place of vital creation. This implies that the symbolic is not just a few categorical constraints imposed by a universal subject on pure experience, but rather a way to explore and construct experience by means of language, which is neither universal nor necessary, but always open to uncertainty and singularity (Keck, sin paginación).

¹⁴² Ver como una forma de pensar es un aspecto importante en la obra de Marías que se analizará más en detalle en el capítulo siguiente, de acuerdo con algunas teorías de Heidegger desarrolladas en “Qué quiere decir pensar” (3.3.3).

¹⁴³ Como se ve en el capítulo siguiente, Heidegger se enfoca más en este aspecto, reprochándole a Bergson no ser lo suficiente consecuente en la superación de la espacialización del tiempo.

Notamos que el resumen de Keck resuena en las páginas de *Negra espalda del tiempo*. Ambos, Bergson y Marías, son conscientes de que un escritor no se puede desprender del lenguaje. Tampoco consideran el lenguaje mismo, a pesar de sus limitaciones, su *bête noire*. El lenguaje es materia, mientras que pensamiento es *esprit*. Aunque la materia necesariamente inmoviliza y divide, es su resistencia misma y el esfuerzo que solicita del artista, que posibilita la creación artística: “Une pensée”, insiste Bergson, “qui n’est que pensée, l’oeuvre d’art qui n’est que conçue, le poème qui n’est que rêve, ne coûtent pas encore la peine; c’est la réalisation matérielle du poème en mots, de la conception artistique en statue ou tableau, qui demande un effort”. El acto de escribir se define como un esfuerzo para superar la resistencia del lenguaje, lo cual requiere “[qu’]on a tiré de soi plus qu’il n’y a avait, on s’est haussé au-dessus de soi-même (La conscience et la vie 831-2). La percepción del mundo por el novelista, su traducción por el lenguaje, reconocida como tal, requiere una delimitación (según una percepción restringida desde el propio cuerpo) y una disminución, “whereby its objects are made into representations or ‘pictures’” (Al-Saji 219). La escritura en tanto que esfuerzo para liberarse de la prisión del lenguaje constituye en Marías la trama de la novela. Se cristaliza en su estilo errabundo, sus frases fluidas, largas y digresivas, la duda entre palabras que se manifiesta en largas listas de posibles alternativas, en reflexiones sobre su etimología o connotaciones en otros idiomas y, desde luego, la abundancia de imágenes, asociaciones y figuraciones que intentan capturar un sentido siempre elusivo. Este afán, tan evidente en la obra de Marías, de traducir la percepción del mundo por medio de un lenguaje elusivo y resistente tiene implicaciones ontológicas, las cuales se retomarán en el capítulo siguiente, dentro del contexto de Heidegger y el ser en el tiempo.

Apéndice, capítulo 2.

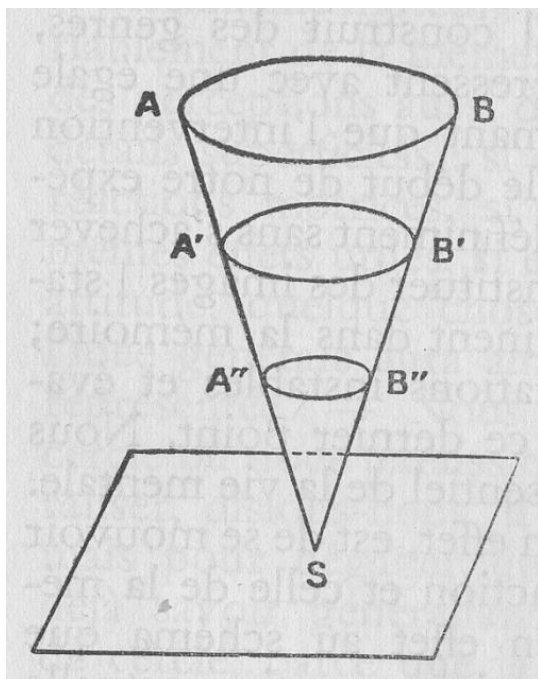


Imagen 1. El cono bergsoniano. *Matière et mémoire*.

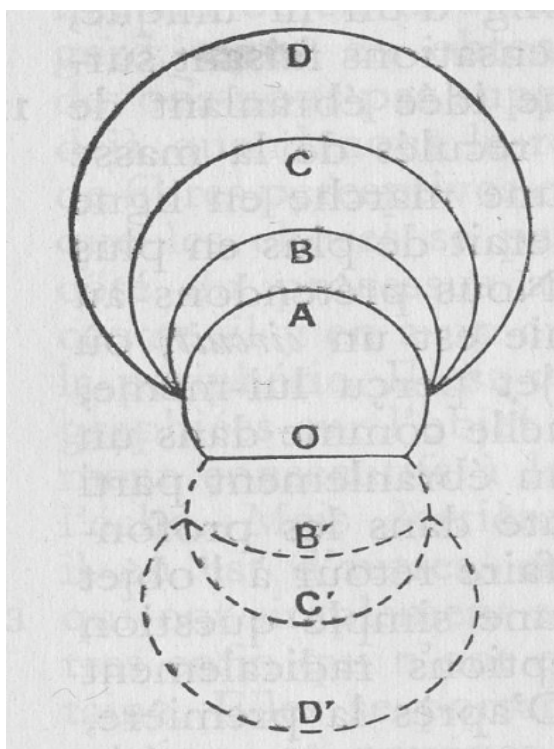


Imagen 2. El modelo de Bergson de la percepción y de la memoria.

III.

Hacia una filosofía del tiempo: El ser en el tiempo

*But how is it
That this lives in thy mind? What seest thou else
In the dark backward and abysm of time?*¹⁴⁴

*Sobald wir die Sache vor den Augen und im Herzen
das Gehör auf das Wort haben, glückt das Denken*¹⁴⁵

*Seré eso, lo que fue y que ya no ha sido.
Es decir seré tiempo*¹⁴⁶

¹⁴⁴ William Shakespeare, *The Tempest* (I, 2).

¹⁴⁵ Una vez que tenemos la cosa enfrente de los ojos, y en el corazón el oído para recibir la palabra, acierta el pensamiento (ED 77).

¹⁴⁶ TRM II (246).

3.1. Introducción.

Mientras que trasladar las ideas del tiempo bergsoniano a la obra de Marías me permitía analizar a fondo su estructura narrativa, recurrir a la filosofía de Heidegger constituye, en cierto sentido, un segundo paso en la profundización de la experiencia del tiempo, tal como se manifiesta en *Todas las almas* y *Tu rostro mañana*. La obra magna de Heidegger, *Ser y tiempo* (1927), brinda un amplio abanico de instrumentos e ideas para leer las novelas de Marías. En la primera parte de este capítulo pretendo resaltar el protagonismo del ser en el tiempo como un estar-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*), estar-con-el-otro (*Mit-sein*) y, más importante, ser-hacia-la-muerte (*Sein-zum-Tode*). *Dasein* y *Sorge* ("lo cuidado") son dos aspectos más elaborados en *Ser y tiempo* que vale destacar. Por un lado reflejan el esfuerzo del ser humano, en un mundo post-nietzscheano (o post-postmoderno), de aceptarse como un estar-aquí hacia la muerte y, por otro, le llevan a comprenderse inseparablemente ligado a los destinos de los demás. Veremos cómo estas teorías y términos filosóficos de *Ser y tiempo* podrían llevarnos a una interpretación novedosa y válida de las preocupaciones existenciales del narrador de Marías, y su evaluación de -y relación con- otros personajes. Finalmente, la valoración ontológica del pasado, presente y futuro de Heidegger nos facilitará una lectura de la obra de Marías, capaz de explicar cómo sus personajes se perciben y construyen en el tiempo, desde el punto de vista de un futuro puramente teleológico o, como diría el autor, a partir de su rostro mañana.

La segunda parte de este capítulo está dedicada al pensamiento literario de Javier Marías. El objetivo consiste de nuevo, como en el capítulo anterior, en conectar ética y estética, estilo y contenido (pensamiento) de sus novelas, basándome en parte en análisis

etimológicos de Heidegger de las mismas palabras que también se consideran notorias en el estilo de Marías. Por último, me interesará el lugar privilegiado que el autor parece conceder al proceso creativo como descubrimiento de la verdad. Los ensayos de Heidegger sobre el arte y sus propios análisis de poesía y novela nos ayudarán a ver que tanto contenido como estilo de la narrativa de Javier Marías encuentran su pleno sentido en un arte literario entendido como filosofía, una escritura que es a la vez (re)creadora de la realidad y vía de conocimiento.

Tomando en cuenta el enfoque de Javier Marías en temas como la relación entre verdad y ficción, la ambivalencia del lenguaje y la percepción del tiempo como materia para sus novelas, será útil abordar una lectura sobre el ser en el tiempo bajo la óptica de un filósofo que se apasionaba por temas similares. A pesar de pertenecer a dos campos y épocas tradicionalmente distintos, tanto Marías como Heidegger son esencialmente escritores "interdisciplinarios". Desde *El monarca del tiempo*, Marías cita a filósofos en sus novelas y ensayos, y borra continuamente los límites entre novela y pensamiento. Heidegger, por otro lado, eleva al *Dichter* (en alemán poeta, escritor y también inventor) al rango de filósofo, y extrae sus propias ideas filosóficas del ámbito de la poesía y la novela: de Goethe, de Hölderlin, de Trackl, de Rilke, entre otros. Otro rasgo que indirectamente acerca a Heidegger y Marías lo encontramos en su pensamiento. Calificado de "poético", por Heidegger, y "literario" por Marías, comparten sin embargo características importantes. En ambos casos, su pensamiento constituye una vuelta al humanismo, implica la liberación del pensamiento científico (positivista, realista, en términos de literatura) y se redefine como un *acto* que hace que el mundo sea *fragwürdig*, es decir digno de ser cuestionado, sin pretender resolver todos sus enigmas. Halliburton,

un crítico importante de Heidegger, que ha estudiado su pensamiento poético a fondo, resume una serie de características particulares que, según él, distinguen a Heidegger de otros pensadores, y que resaltan su lugar único en el pensamiento moderno. Un lector de Javier Marías estimará sin duda estas calificaciones de Halliburton igualmente apropiadas para describir el pensamiento literario de Marías. El pensamiento de Heidegger, como explica Halliburton, revela un modo de pensar muy diferente al racionalismo occidental, sin ser, por ello, nunca irracional. El pensamiento poético del filósofo exhibe a la vez una lógica irrefutable sin dejar de ser necesariamente contradictorio. Aún es más llamativo el hecho de que producir resultados por vía del razonamiento puede carecer totalmente de importancia, mientras que se concede a la experiencia misma del proceso de la reflexión, visto como un camino sin destino particular, un valor incondicional. Pensar, para Heidegger, se equipara a un errar o deambular. Implica movimiento y giros, destinos imprevisibles y cambiantes, búsquedas y aventuras insospechadas¹⁴⁷. El crítico George Steiner, por ejemplo, llama a Heidegger por esta razón "indefatigable walker in unlit places" (18). Su valoración tan adecuada de Heidegger recuerda, desde luego, la errabundia o el "errar con brújula" de la escritura en Marías. Esta coincidencia tiene una

¹⁴⁷ [Heidegger] is finally not engaged in literary scholarship or criticism in the traditional sense. [...] Heidegger is working in his own distinctive mode of poetic thinking a thinking that is sometimes logical and philological but is often neither; a thinking less oriented to outcomes than to an experience of the process of thinking in this particular way. For those who have engaged in that experience 'way' [en Marías, camino como errabundia] has, inevitably, a special value. It suggests a movement, a direction, a rack, a drift -but also adventure, quest and search. [...] Such thinking leads to startling discoveries, to strange new angles of vision; it can also double back on itself, baffle itself, find itself stopped before an abyss. There is nothing quite like it in the realm of modern thought (Halliburton 76).

importancia esencial que merece ser analizada en detalle en la segunda parte de este capítulo.

3.2. El ser en el tiempo

3.2.1. *Weltzeit* y temporalidad originaria

Heidegger distingue entre dos modos temporales, un tiempo mecánico, público, y otro ontológico, íntimo. Según Dastur,

The time which is interpreted and expressed on the basis of Dasein's ecstatic Being-in-the-world is time made public. This publicness of time is based on the thrownness of Dasein, which must always *reckon with* time [...]. It is 'in' this public time that intra-worldly entities are encountered, which explains why they are called *intratemporal* (Dastur 1998 48).

A diferencia de Bergson, quien descarta el tiempo consecutivo, lineal, como un modelo temporal artificial e insuficiente para representar la experiencia real del tiempo, en Heidegger el tiempo público como sucesión no tiene connotación negativa, sino que es manifestación de *Sorge*, término traducido al español como "lo cuidado", que expresa la vinculación del ser con el mundo¹⁴⁸. El tiempo público, como un acuerdo mutuo entre los seres, es medido con relojes, calendarios, agendas, etc. Nos obliga a lidiar con el mundo y nos conecta con los demás. Por lo tanto, esta intratemporalidad "is a genuinely temporal (and not spatial) phenomenon, and [...] the ordinary concept of time based upon it should be accorded its due legitimacy" (Dastur 49). Tiempo público es también tiempo de *Sorge* (cuidado) y tiempo compartido. Como se explica en *Ser y tiempo*,

¹⁴⁸ "Was bedeutet 'Existenz' in S. und Z.? Das Wort nennt eine Weise des Seins, und zwar das Sein desjenigen Seienden, das *offen steht für die Offenheit des Seins*, in der es steht, indem es sie aussteht. Dieses Ausstehen wird unter dem Namen 'Sorge' erfahren" (Einleitung zu 'Was ist Metaphysik' WM 374).

el tiempo es lo 'contado', es la presencia de la mano (o sombra) del reloj que se mueve. [...]. Lo contado son los 'ahora'. Y éstos se manifiestan en 'cada ahora' como un 'ya-no' y un 'todavía no'. Llamamos a este tiempo que el uso del reloj hace 'visible' el tiempo del ahora [Jetzt-Zeit] (556-7).

Heidegger contrasta esta concepción pública del tiempo con otro modo de tiempo que denomina *temporalidad originaria*. La temporalidad originaria se acerca al tiempo bergsoniano por su función ontológica y un ‘desarrollo’ no cronológico. De acuerdo con Bergson, Heidegger considera este modo del tiempo “appropriate for the temporal interpretation of Dasein’s being”, y lo define como “not a mode in which the future succeeds the present, which in turn succeeds the past”. Más bien, se trata de un “temporal manifold that can be present in any given moment of sequential time” (Blattner 92), y que a la vez, en palabras de Ricoeur¹⁴⁹, constituye “the deep unity of future, past, and present-or, rather, of coming forth, having been, and making present” (1980 181). Esta doble estructura temporal cumple una función esencial en las novelas de Marías.

Una técnica narrativa recurrente en varias novelas de Marías (NET, TLA, TRM), consiste en la yuxtaposición del tiempo público y la temporalidad originaria. Para Ricoeur, cada actividad narrativa se construye encima de estos dos elementos temporales, “one chronological and the other nonchronological (1980 178). Un ejemplo maestro, y uno de los momentos de más alta tensión narrativa de *Todas las almas*, es la escena de la

¹⁴⁹ Paul Ricoeur fue muy influenciado por Aristóteles, Kant y Hegel. Sin embargo, sus influencias más importantes son Heidegger y Gadamer. De un modo parecido a Deleuze, quien adapta ideas de Bergson al mundo literario, Ricoeur se aprovecha de una buena parte de la filosofía del tiempo de Heidegger para profundizar sus propios análisis literarios del tiempo narrativo. Ricoeur adapta *Weltzeit* o *Jetzt Zeit* de Heidegger, llamando el paso cronológico en las novelas dimensión episódica, tiempo monumental, tiempo oficial o tiempo público, y el tiempo narrativo no-cronológico dimensión configuracional (1980 178), tiempo vivo (159), tiempo de la conciencia (160) o tiempo íntimo (161).

noche de *High Table* –una verdadera tragicomedia del tiempo y del poderío institucional. La compleja organización, según minutos contados, de la cena de los *dons* de Oxford, ilustra *Weltzeit*, que en Ricoeur reaparece como *tiempo monumental*: el tiempo sujeto a la autoridad del “temps des horloges, temps de l’histoire monumental, plus complexe que le simple temps chronologique, qu’il faut entendre sonner –ou mieux frapper- les heures tout au long du récit” (1984 159). En esta cena ceremonial de la universidad de Oxford a la que asiste el protagonista sin nombre de *Todas las almas*, el ritmo de los relojes crea un ambiente claustrofóbico en que los participantes parecen encerrados en un limbo temporal. Someterse al tiempo público y cumplir órdenes y gestos según el paso del tiempo –ejercer *Sorge*, en términos de Heidegger- se lleva a tal extremo que este lidiar con el mundo público deja de ser mera expresión de la existencia humana y alcanza niveles paródicos, hasta presentarnos con una imagen grotesca de la experiencia de la vida moderna. Títeres del tiempo tanto como manifestación trágica de la modernidad, los *dons* oxfordienses representan el signo de la era tecnológica, donde el reloj determina cada gesto y el contar de los minutos se hace tan natural y tan inevitable como las necesidades más básicas del cuerpo humano para sobrevivir:

expertos en hablar, comer y contar los minutos simultáneamente, las tres primeras cosas a gran velocidad y la cuarta con enorme precisión, pues a una orden en forma de latín y mazazo del caprichoso *warden*, los camareros procederán a retirar con diligencia los platos y el vino de todos los comensales sin importarles que aquéllos estén rebañados, vacíos, medio llenos o aún sin tocar (TLA 56).

La consumación, el momento exacto de servir y quitar los platos, y la interacción entre los *dons* y los camareros están regulados según un rígido horario ceremonial, tanto que los movimientos corporales de los personajes mismos parecen constituir ruedas engranadas del mecanismo de un gigantesco reloj humano. Juntos ejemplifican *Sorge*

llevado al extremo. Ellos mismos producen y hacen avanzar el tiempo y la acción en sintonía perfecta, como una sola maquinaria reminiscente de la de *Metrópolis* de Fritz Lang. Como *no-iniciado*, el narrador, extranjero a la sociedad académica de Oxford, intenta conformarse, pero no logra sujetarse al tiempo autoritario, descrito como un proceso mecánico y deshumanizante:

En mis primeras *high tables* apenas si probé bocado, ocupado como estaba en *calcular* los minutos transcurridos y en dar simulacros de conversación a derecha e izquierda con imperfecta *paridad duodecimal*. Los camareros me arrebatában, uno tras otro, mis platos intactos, y también mis vasos, éstos sí vaciados y aun apurados, pues en mi desesperación *cronológica y dialogal* lo único que acertaba a hacer entre frase y *cómputo* era darme a la bebida incontinentemente (TLA 56-7).

El ansia kafkiana que experimenta el visitante al intentar coordinar su comportamiento (demasiado humano) con la uniformidad ensayada del rebaño erudito, resalta la tiranía del tiempo institucional, y da paso a la parodización. Llevado por la “lujuria ofensiva” hacia Clare Bates, el *warden* Lord Rymer, figura autoritaria y emisor de los latinajos y mazazos que propulsan la maquinaria ceremonial de la cena, se convierte en el instrumento de la desintegración del tiempo monumental. La narración del caos provocado por la descomposición del orden temporal parece un homenaje al *hombre en contra de las máquinas*, de Chaplin. Inconsciente de que su exactitud mecánica se ve comprometida por la clandestina pasión por una de las profesoras que admira desde lejos, el ritmo de sus martillazos cae poco a poco en desarmonía con los relojes. El tiempo se descarrila, y se instala “un enorme desconcierto, ya que al oírlos unos camareros procedían a retirar los platos que acababan de servir mientras otros [...] intentaban arrebatárselos para devolverlos a sus destinatarios [causando] la estrepitosa caída al suelo de un par de ellos como resultado de los forcejeos familiares” (65). Irónicamente, perdido

en su lujurioso ensimismamiento, Rymer queda libre de su propia tiranía, pues “con la mirada perennemente extraviada en el escote y el rostro de Clare Bayes, dejó totalmente de estar allí, y lo que hasta entonces habían sido [...] golpes espaciados, discrecionales y arrítmicos se convirtió en un martilleo continuado y mecánico, del cual él no tenía la menor conciencia” (TLA 67).

Tener conciencia de -y participar en- un tiempo compartido, para Heidegger, constituye *Sorge*. *Sorge* expresa una forma necesaria y legítima de estar en el mundo y poder vincularse en él¹⁵⁰. Lo que ilustra esta escena de *High Table* tan bien, sin embargo, es el peligro denunciado por Heidegger de perderse en las maquinarias de lo cotidiano y ver a los demás reducidos a partes según su rol en el funcionamiento de esta gran máquina que es *das Man*: la tecnologización (metafórica) del mundo en el que cada uno toma su lugar como si fuera únicamente un recurso. Heidegger llama a este proceso, tan común en nuestro tiempo y claramente ridiculizado en *Todas las almas*, *Gestell*: literalmente, montura o soporte, en el sentido de un mundo postizo, superficial, vacío, deshumanizado y deshumanizante. Con su definición de *Gestell*, Young resume a la perfección este testimonio de Marías de los "Modern Times" como un espectáculo público, el cual "is not just the disclosure of everything as a resource -that characterizes human 'everydayness' at all times and places -but rather a together with the driving out of every other possibility or revealing, the disclosure of things as *nothing but* resource" (Young 2002 76).

¹⁵⁰ La palabra *Sorge*, cuidado, implica también interés y preocupación por algo que está ajeno a nosotros mismos.

Al contrastar ambos modos del tiempo, Marías distorsiona la percepción del tiempo público y demuestra así que “it is our preoccupation, not the things of our concern that determines the sense of time”. El tiempo público, el ‘within-time’ medido por los golpes mecánicos de Rymer, crea una escena compartida en forma de un “Saying ‘now’” público, que inicia “a discursive articulation of a making-present which temporalizes itself in a unity with a retentive awaiting” (Ricoeur 1980 173, citando a Heidegger), es decir, que el ‘hacer público’ de la dimensión episódica (o *Weltzeit*) se equipara a un proceso de ‘hacer tiempo’, de recordar primero la tiranía del paso del tiempo, luego manipularlo y por fin suspenderlo, para poder acceder a otra dimensión del tiempo, liberado de *Gestell*. Este “retentive awaiting” en palabras de Ricoeur, abarca en la cena de los *dons* un período de sesenta golpes, es decir un minuto. Estos sesenta golpes abren un espacio expansivo y dinámico de la narrativa y formarán el decorado del escenario en el cual se despliega la temporalidad originaria como un acto exasperado para escapar de la tiranía del tiempo público, o *Gestell*.

La yuxtaposición de los dos modos del tiempo resalta, al igual que en Bergson, el antagonismo entre estática y dinamismo, entre parálisis y movimiento. Sin embargo, Heidegger, a diferencia de lo elaborado al respecto en el capítulo anterior, enfatiza, más que la estructura del tiempo, el aspecto ontológico que el tiempo ejerce sobre el ser. Del mismo modo, en *Tu rostro mañana* el sonido repetitivo del teléfono que describe el narrador, cuando intenta contactar con su ex mujer Luisa en Madrid, mide el paso mecánico del tiempo. La acción de marcar, colgar y descolgar acompañados por un omnipresente *pipipip* de la línea ocupada, insinuada por el ritmo de la narración y la

repetición de frases como “ese teléfono de Luisa en Madrid seguía comunicando”, o “mientras cuelgo y descuelgo y marco y de nuevo cuelgo”, o “marcando y colgando y descolgando y marcando” (TRM 43-56), llama la atención sobre el paso y a la vez a la parálisis del tiempo monumental. Los gestos ensayados y mecánicos y el sonido rítmico de la línea que “comunicaba con tanta insistencia que quería volver a intentarlo cuanto antes, aunque sólo fuera para calibrar la *duración* de no lograrlo” (TRM 42), forman el telón de fondo para dar rienda suelta al acostumbrado “torrente narrativo”¹⁵¹ del autor: la duración (o parálisis temporal) se extiende a través de diecisiete páginas, interrumpida por numerosas excursiones al pasado, reflexiones sobre la temporalidad de las relaciones amorosas y sobre la amenaza constante de sustitución y aniquilación ontológicas.

Sin embargo, esta estrategia narrativa no es una invención de Marías. El *Ciclo de Oxford* presenta características idénticas a otras *fábulas del tiempo*, como la de Virginia Woolf, de Thomas Mann o de Proust¹⁵². Sobre todo la lectura de *Mrs Dalloway* en *L'expérience temporelle fictive*¹⁵³ destaca la misma configuración temporal que se observa en la cena de los *dons* de *Todas las almas*. Mientras que los golpes del *warden*

¹⁵¹ Término de Rafael Conte para describir la escritura de *Tu rostro mañana* (El país Libro de la semana 13-11-2004). Por las mismas razones, Grohmann se refiere al estilo de Marías como “errant narration” (103). Véase también el capítulo II (2.2.2 Memoria y digresión. *Tiempo perdido*).

¹⁵² En *Temps et récit*, Ricoeur considera ‘fábulas del tiempo’ al *Zauberberg* de Thomas Mann, *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf y *La recherche du temps perdu* de Proust. A pesar de que considero las tres obras igualmente idóneas para un análisis comparativo con Marías, me limito a *Mrs Dalloway*, dadas las obvias semejanzas estructurales entre las dos obras, la conocida afinidad del autor por la literatura inglesa, y la limitación de espacio.

¹⁵³ Ricoeur, Paul. “Entre le temps mortel et le temps monumental: Mrs. Dalloway”. Capítulo 4, I, de *La configuration dans le récit de fiction*. Temps et récit II.

forman el decoro teatral para las *High Tables*, los eventos que se narran en la *soirée* de Mrs. Dalloway están escritos contra el fondo “des coups puissants de Big Ben et d’autres cloches de Londres”. Al igual que en Marías,

la signification la plus importante du rappel de l’heure n’est pas à chercher au niveau de la configuration du récit, comme si le narrateur se bornait à aider le lecteur à se repérer dans le temps reconté: les coups de Big Ben ont leur véritable place dans *l’expérience vive que les divers personnages font du temps*. Ils appartiennent à l’expérience *fictive* du temps sur laquelle *s’ouvre la configuration de l’oeuvre* (154, énfasis añadido).

A pesar de que las campanas del Big Ben y los sesenta martillazos de Rymer simulan la percepción del tiempo público como un encierro o un estado estático y determinista¹⁵⁴, reconocer y someterse a *Weltzeit* constituye una necesidad para construir la plataforma narrativa desde la cual se despliega, como otra posibilidad de escape, un tiempo interior, no cronológico. Para Heidegger, este tiempo interior es la temporalidad originaria. Según la interpretación de Blattner de *Ser y tiempo*, la experiencia de *Weltzeit*¹⁵⁵ permite el desarrollo de un Dasein auténtico (ligado a la temporalidad originaria), ya que es una manera de lidiar con el mundo (el concepto clave de *Sorge*), y así vincularse en él. Además, el carácter público de *Weltzeit* enlaza el ser con los demás¹⁵⁶. Adaptando esta idea de Heidegger al mundo de la narración, Ricoeur destaca,

¹⁵⁴ El carácter determinista del tiempo monumental se expresa sobre todo en los primeros y últimos párrafos de *El siglo* (1983), donde la imagen de las aguas congeladas remite a la prefiguración de la muerte.

¹⁵⁵ Lo define como “datability, spannedness, publicness, significance” (129).

¹⁵⁶ La explicación de Blattner aclara la aparente paradoja de que la *temporalidad originaria* de Heidegger no sólo constituye una noción temporal *opuesta* a *Weltzeit*, sino que los dos modos de tiempo están ligados, pues la primera “makes up the explanatory core of world-time” (Polt 97). Según mi lectura de Heidegger, *temporalidad originaria* ejerce una causalidad indirecta, y no una causalidad cronológica, pues a pesar de que “originary temporality consists of a past, Present, and future, [...] they are not a past,

por la misma razón, la importancia de establecer vínculos entre los personajes, lo cual se logra a través de la unidad del lugar y el cara a cara de los personajes que comparten la experiencia del lapso del tiempo. Este estar-con-el-otro (*Mit-sein* en Heidegger), según Ricoeur, forma el prerequisite para iniciar el *tunneling process*, ya que este “équivalait à l’unité d’un même instant sur lequel le narrateur greffe l’extension d’un laps de mémoire” (1984 156).

En Woolf, el suicidio de Septimus se describe como una huida del tiempo autoritario, ya que, al tirarse por la ventana “son temps [...] n’a plus aucune mesure avec celui des porteurs du savoir médical, leur sens de la mesure, leurs verdicts, leur pouvoir d’infliger la souffrance” (163). En *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo* el narrador resalta dos personajes que escapan de la tiranía del tiempo cronológico: el portero Will, que vive en su propio mundo anacrónico, y Clare, la amante del narrador, “uno de esos seres para los que no está hecho el tiempo, para los que la propia noción de tiempo y de paso es un agravio”. Clare no sólo establece un puente hacia otro modo del tiempo, sino que parece personificar las características de la temporalidad originaria, la dimensión de las digresiones narrativas, pues “todo en ella era *expansivo, excesivo*”, un personaje hecho “de fragmentos de *eternidad* [...] o, dicho de otra forma, de contenidos *eternos* para *llenar y desbordar* el tiempo” (TLA 32, énfasis añadido).

Present, and future that follow upon one another. The future never will be a Present, and the past never was” (Polt 114). Sin embargo, la *concepción*, desde el presente, del pasado (como *posible* futuro) y del futuro (como *posible* presente) crean la concepción del *yo* en el presente. En alemán existen dos palabras para el tiempo del presente: *Präsens* (presente) y *Gegenwart*. Este presente posible como tiempo temporal, en Heidegger, es *Gegenwart*. *Gegenwart*, como observa Heidegger, se compone de la palabra *Gegen*, *contra* o también *hacia uno*. Literalmente, es el tiempo que viene hacia nosotros: “being attentive to or awaiting that which encounter us” (Dastur 73).

Al igual que en *Mrs. Dalloway*, los dos pilares narrativos sobre los que se erige la construcción temporal en *Marías* lo constituyen la experiencia compartida del tiempo de la cotidianidad, y la experiencia individual de la introspección. Según Ricoeur, la creación literaria tiene como objetivo entretener estos dos planos temporales, esto es, “à entremêler le sens de la quotidienneté et celui de l’intériorité” (1984 155). A través de la mirada de Clare¹⁵⁷, el narrador logra escapar del avasallamiento de los golpes rítmicos de Lord Rymer siguiendo un *tunneling process* que permite excavar *cuevas subterráneas*¹⁵⁸, desenganchando un mundo interior libre de cualquier limitación temporal o espacial.

La yuxtaposición de un plano temporal rígido y limitado por un lado, y una dimensión fluida e ilimitada por otro, hace avanzar la narración en una dirección bidireccional. El escape hacia delante se inaugura con la observación por parte del narrador de cómo lord Rymer vigila a Clare Bayes, y se cierra con el desvío de la mirada del narrador de la misma Clare Bayes. Durante este proceso, más que ignorar el paso del tiempo, el narrador lo enfatiza recordando una y otra vez que “fue todo cuestión de segundos”, que “el martilleo no llegó a durar más de un minuto”, “durante aquel minuto interminable”, “este recorrido que hizo mi vista en sesenta segundos”, “aquellos

¹⁵⁷ Mientras que en Woolf las digresiones se inauguran con “*he thought, thought she*” (Ricoeur 1980 154), en *Marías* el monólogo interior se inicia a través de la mirada. Ligada con la imagen del río en las novelas de Oxford, la mirada representa la fluidez del tiempo (Heráclito) y el ser en el tiempo.

¹⁵⁸ El *tunneling process* es la técnica narrativa creada por Virginia Woolf en su *Journal*, y consiste en inmovilizar el tiempo público para “tell the past in installments”. Las digresiones en forma del monólogo interior excavan *cuevas subterráneas*, “beautiful caves behind my characters” que permiten desarrollar la psicología de los personajes y otorgarles “humanity, humour, depth” (Woolf citado en Ricoeur 1980 155).

segundos finales de un minuto”, “durante los últimos segundos de aquel minuto”, repeticiones mecánicas que simulan el movimiento de la aguja de un reloj que avanza hasta el momento en que “aparto la mirada” (TLA 68-77).

El minuto del ‘martilleo’ se extiende a través de diez páginas, adelantando a cámara lenta la acción en el presente. Los sesenta segundos se *expanden, llenan y desbordan* el tiempo, para incorporar los *flashback* del narrador a su infancia de Madrid, y permiten crear puentes imaginarios hacia la infancia de Clare y su pasado en la India, ambas ligadas por la metáfora clásica del tiempo: “[...] no puedo dejar de decir que por aquellos ojos oscuros y azules atravesaba ese río brillante y claro en la noche, el río Yamuna o Jumna que atraviesa Delhi, [...] del mismo modo que en mis ojos se dibujaban quizá imágenes madrileñas de la calle de Genova y de Covarrubias y de Miguel Ángel, que ella nunca había visto o pisado (74-5). El resultado de este *tunneling process* es una narración inmensamente rica, ya que las indagaciones contrastadas con la mecánica de *Weltzeit* “creusent du dedans l’instant de l’événement de pensées, elles amplifient de l’intérieure des moments du temps reconté, de telle sorte que l’intervalle total du récit, malgré sa relative brièveté, paraît riche d’une immensité impliquée” (Ricoeur 1984 155).

Heidegger, en *Ser y tiempo*, enfatiza la misma subjetividad de la experiencia del paso del tiempo cotidiano, vinculado siempre con la acción del momento. Brindando el ejemplo de un paseo por una determinada distancia¹⁵⁹, Heidegger, en consonancia con Bergson, explica que “media hora no son 30 minutos, sino una duración que no posee

¹⁵⁹ Kafka convierte el ejemplo de la recorrida de un mismo camino en un cuento angustioso sobre el tiempo, el cual llega a ser un personaje caprichoso y malévolo. Para Kafka, el aguantar la distorsión de la realidad o “confusión cotidiana” del tiempo, requiere un verdadero “heroísmo cotidiano” (*Eine alltägliche Verwirrung. Die Erzählungen*. 348-9).

extensión temporal en el sentido de una medida cuantitativa. Esta duración depende de las acostumbradas ‘tareas’ (literalmente, ‘cuidados’) cotidianas”. Sin embargo, como añade más tarde, esta supuesta distorsión *es* la realidad, “das An-sich-sein der ‘wahren Welt’, des Seienden”, el cual se reconoce sólo a raíz de un distanciamiento de la cotidianidad del Dasein (SZ 106)¹⁶⁰.

Aunque los participantes de la cena de *High Table* están sometidos al mismo tiempo público, la percepción de la experiencia temporal diverge, lo que le permite al novelista apropiarse del tiempo. La narración de este minuto “que sólo *ahora* existe” (74 énfasis añadido) es un ejemplo del intento del autor, como afirma en una entrevista, de “dar presencia al tiempo que no percibimos” (Mora 2004). El ‘ahora’ de la narración de *Todas las almas*, cobra presencia en el supuesto momento del acto de la escritura memorística del narrador de vuelta a Madrid. Como destaca Ricoeur, “seule, précisément, la fiction peut explorer et porter au langage ce divorce entre les visions du monde et leurs perspectives inconciliables sur le temps, que creuse le temps public” (1984 160).

Ahora bien, recordar la importancia del tiempo y la autenticidad¹⁶¹ del ser en Heidegger admite apreciar la escena de *High Table* no sólo como una prueba de la gran capacidad narrativa de Marías: presenta también una ilustración del peligro del que advierte Heidegger, de dejarse llevar por *das Man*, es decir, la cotidianidad y mentalidad

¹⁶⁰ "eine halbe Stunde sind nicht 30 Minuten, sondern eine Dauer, die überhaupt keine Länge hat im Sinne einer quantitativen Erstreckung. Diese Dauer ist je aus gewohnten alltäglichen ‘Besorgungen’ her ausgelegt”.

¹⁶¹ Autenticidad es una traducción inexacta. Heidegger no escribe Authentizität, sino Eigentlichkeit, un neologismo suyo, formado a partir de "eigen", *propio*, o "eigentlich", *realmente* o *propiamente*, y que expresa el hecho de ser uno propiamente sí-mismo, que expresa un pertenecerse uno a sí mismo.

de rebaño nietzscheano, y padecer así una anestesia colectiva que lleva a la pérdida de autenticidad¹⁶². Una manera de liberarse de la colectividad consiste en crear interrupciones o violaciones de una normalidad calmante y anestesiante. Según Blattner, la desintegración de la percepción del tiempo público- tal como se lleva a cabo en la narración de Marías- sería una transgresión de este tipo. Esta violación del funcionamiento de la máquina social representa

a necessary consequence of the dynamics of Dasein's self-understanding. It finally *calls for the temporal interpretation of Dasein's being itself to disrupt our every day understanding of time itself*. [...] Heidegger's attempt 'to do violence' to our ordinary conception of time is of a piece with, and falls out of, his disruption of our ordinary conception of our own being. [...] The notion of nonsuccessive time might seem such a violation. (93-4).

Según la interpretación de Blattner de *Ser y tiempo*, la parálisis de *Weltzeit* y la suspensión del orden cronológico del tiempo en Marías constituyen una violación de la concepción ordinaria del tiempo, y por lo tanto posibilitan una liberación del *Man*, el primer paso imprescindible en la búsqueda de autenticidad. Heidegger explica que el Dasein siempre vacila entre dos modos de autenticidad. Parodiando las costumbres ridículas de los *dons*, la cena de *High Table* resalta la tendencia del ser inauténtico absorto en la cotidianidad, recordando que “the sphere of the nonauthentic, of *Verfallen*, is always with us”, y que todos somos “a prey to the cares of here and now; of a thousand and one trivialities [...]” (Grene 267). Es este contraste o antagonismo entre dos modos de tiempo, el vivido y el público que forja la narración de Marías.

¹⁶² “[...] the anonymous one, the fallen Das Man, the identification with the ‘they’ of everydayness as averageness is a direct allusion to a constricted Dasein. This inauthentic mode of Being is a retreat from the ontological obligations that Dasein demands. In these extreme modes, Dasein is a reduced self, a stifled existence, a false being” (46). Para un análisis detallado del *Man*, *Verfallenheit* y autenticidad en Heidegger, véase Mill, Jon. “The False Dasein: from Heidegger to Sartre and Psychoanalysis” (1997).

Lo demostrado hasta ahora con el ejemplo de la cena de *High Table* en *Todas las almas* se reproduce, aunque no de una forma tan elaborada, en muchas escenas de varias novelas de Marías. El tiempo público, contado, representa el paso paulatino del tiempo como recordatorio constante de la finitud de la existencia, que avanza con un ritmo mecánico e imparable. Por un lado ofrece resistencia, encierra y provoca angustia. Por otro lado, Marías interpone otro tiempo, casi como un acto de rebelión, que es fluido, expansivo, a partir de las digresiones, ellas mismas escapes del tiempo. La misma técnica narrativa se emplea a través de las novelas del *Ciclo de Oxford*: en *Todas las almas* es el sonido rítmico de los tacones de la mujer esperando el tren, cuyos “zapatos ingleses a no dudarlo [...] mantuvieron mi vista vuelta hacia mi derecha e hicieron la hora inmóvil de la estación de Didcot más llevadera” (26 énfasis añadido). En *Negra espalda del tiempo*, la presencia de *Weltzeit* se manifiesta a través de los “apresurados tacones” de los paseantes, de la expansión de la luz del amanecer y del desvanecer de los faroles en la madrugada. Al observar la parada de autobuses desde su ventana durante el amanecer, el narrador describe el paso mecánico de un tiempo compartido y abre paso a digresiones sobre un pasado, presente y futuro hipotéticos de la gente esperando el autobús. En este ejemplo no es un sonido rítmico que adapta la función de un reloj controlador, sino los juegos y contrastes de la luz de una farola que compite con la luz natural del amanecer. Del mismo modo que el narrador sin nombre en la cena de los *dons* oxfordienses, los personajes están atrapados o paralizados en el tiempo público. Se quedan inmóviles esperando a que pase el tiempo y llegue el autobús. En este tiempo compartido con los otros pasajeros cada uno es consciente del paso de los minutos, y se “salva” o libera de este vacío temporal compartido al abrirse a un tiempo distinto, el de la memoria e

imaginación: “mira la mujer los faroles y *se acuerda* [...]” (150), “mira el hombre los faroles y *piensa en* [...]”. Los personajes observados por el narrador, e indirectamente él mismo, forman una comunidad, un *Mit-sein*, diría Heidegger, que está sujeto al mismo destino que es el avance indiscriminado del tiempo: “miran las incongruentes luces todavía encendidas bajo el sol que avanza [...]” (151). Lo que cristaliza Marías en sus muchas descripciones y observaciones imaginadas es mucho más que una lograda técnica narrativa. En estas escenas que novelizan el ser en el tiempo, el autor expresa casi poéticamente, este “abrirse hacia” el mundo, el otro componente de *Sorge* que Heidegger entiende como un significado importante de la existencia misma. En *Introducción a la Metafísica* el filósofo se pregunta: “¿Qué significa 'Existencia' en S. y T.? La palabra nombra una manera del ser, un “estar siendo” que se abre hacia la apertura del ser [...]”¹⁶³ (374). Este abrirse hacia el otro se describe en *Todas las almas* como una reacción a la tiranía del tiempo.

3.2.2. El futuro teleológico y *Dasein*

La importancia de la temporalidad originaria no se limita solamente a la liberación del *Man* o al desarrollo de un “torrente narrativo”. Más bien, para Heidegger,

Originary temporality [...] is the ontological sense of Dasein as ability, as something that presses ahead into its self-understanding. It is precisely because Dasein from the ground up is defined by its existentiality, its questionability, the requirement that it can only be who it is by pressing ahead into it, allows that the Unattainability thesis holds” (Blattner 117).

El cuadro de Charles Burki, *En el camino*, selección personal del autor para la primera parte de *Tu rostro mañana*, refleja la compleja estructura temporal en sus novelas, y a la

¹⁶³ “Was bedeutet 'Existenz' in S. und Z.? Das Wort nennt eine Weise des Seins, und zwar das Sein desjenigen Seienden, das offensteht für die Offenheit des Seins [...]”.

vez resume, de una manera muy simplificada pero eficaz, la relación heideggeriana entre tiempo y ser. *En el camino* nos presenta el punto de vista de un motociclista viajando por una carretera solitaria que se pierde en la distancia. Del conductor sólo se ven los brazos en el volante, y casi desaparece del cuadro. No obstante, el cuadro entero *es* su mirada y, por extensión, la del que mira el cuadro. Su futuro, el color fuerte amarillo que también satura parte del horizonte, constituye el protagonismo del cuadro. El pequeño retrovisor a la izquierda representa la mirada hacia lo que deja detrás (a su espalda) en el camino. Es una presencia minúscula y sin embargo importante. En este cuadro Charles Burki logra expresar el tiempo como horizonte del ser, y de paso, captura la configuración temporal heideggeriana, la cual les resta importancia ontológica tanto al pasado como al presente, puesto que “the past is not the primary direction of care, nor is the present, as in Augustine, since the present is the making-present of preoccupation which prevails only in the experience of within-time-ness [...]” (Blattner 123). Como veremos, esta desvaloración del pasado y del presente a favor de un futuro teleológico determinante se puede observar claramente en *Tu rostro mañana*.

En Heidegger el pasado se define como *Gegebenes* (lo dado). El presente, en palabras de Blattner, se entiende como “an ‘already’ that is not a past Now”. El futuro, en cambio, sólo adquiere sentido en términos de “purposiveness” (123). Por lo tanto, la exploración (hipotética) de este horizonte futuro tiene repercusiones directas en cómo el ser se construye en el tiempo, y no sólo en el presente mismo, sino hasta retrospectivamente. El precursor a esta idea ya surge en *El monarca del tiempo* y sigue madurando en las novelas consiguientes, hasta llegar a ser uno de los temas centrales de *Tu rostro mañana*. Este “mañana” teleológico no sólo desempeña un papel importante en

la determinación ontológica de sus personajes, sino que también forja el concepto mismo de la percepción de "verdad", o sea, que brinda la única manera de inferir sentido al mundo.

Como explica Marías en su ensayo "Fragmento y enigma y espantoso azar" (MT), tenemos la costumbre de atribuirle a la última palabra un poder subversivo absoluto, respecto a todo lo dicho anteriormente¹⁶⁴. La lógica a base de esta valorización de la palabra última como "monarca del tiempo" (es decir su capacidad de subvertir todas las palabras anteriores) es la misma que se encuentra en *Tu rostro mañana* en cuanto a la valorización ontológica de la dimensión futura del tiempo. Según mi lectura, inspirada en el futuro teleológico de Heidegger, el complejo "Kennedy-Mansfield", teoría que Marías elabora en TRM III, es otra consecuencia lógica de considerar el futuro no como meras posibilidades futuras, pertenecientes a un ámbito alejado y desconectado del presente, sino como "purposiveness". El futuro es determinado desde el presente y simultáneamente es el factor determinante, retrospectivamente, del presente y del pasado¹⁶⁵. "Purposiveness" significa que el futuro lo constituye el ámbito hipotético de posibilidades. Este ámbito, sin embargo, se construye a partir de las acciones que uno se cree capaz de cumplir y, por esta creencia misma, desde un punto de vista ontológico, es como si ya las hubiera cumplido. Quizá lo aclara aún más si comparamos esta idea importante con el existencialismo sartriano. Según Sartre, el hombre crea su esencia a través de sus acciones (se hace actuando). Según Heidegger, en cambio, el hombre es y,

¹⁶⁴ Véase, por ejemplo, el apartado 1.3.3., donde explico más en detalle la relación entre verdad y tiempo.

¹⁶⁵ Véase también el apartado 1.3.4. donde analizo más en detalle la relevancia del "complejo Kennedy-Mansfield" en las novelas de Marías.

retrospectivamente, siempre ha sido, el que se ve a sí-mismo cumplir una acción en el futuro. Como consecuencia, el "rostro mañana" lo constituye a la vez su rostro presente, y su rostro pasado. Por lo tanto, el futuro, concepto realmente *atemporal* y puramente teleológico, *reconstruye* el presente y crea (y *recrea* continuamente) el ser en el tiempo. Así pues, el ser mismo es, como concluye Heidegger en *Ser y tiempo*, un "adelantarse-hacia-su-posibilidad" ("Vorlaufen in die Möglichkeit" SZ 258).

Por lograr capturar tan ingeniosamente la valorización de las dimensiones temporales y su respectiva trascendencia ontológica, el cuadro de Charles Burki ejemplifica también la diferencia entre Heidegger y otros filósofos que han tratado el tiempo como fenómeno ontológico (de San Agustín a Kant, y a Bergson), y destaca también el peso que se concede al futuro. Mientras que San Agustín sitúa al ser humano en un presente eterno, y que para Bergson la memoria (es decir el pasado) construye gran parte de nuestra 'esencia' (recordemos, por ejemplo, el protagonismo que tiene el pasado como invasor constante en el presente de la novela tan bergsoniana de Juan Benet, *Volverás a Región*), para Heidegger la esencia del ser humano se construye de la materia prima de las posibilidades futuras del Dasein, la cual ya siempre está presente en el ahora.

En Marías la visión del tiempo futuro como horizonte del ser juega un papel fundamental en sus últimas novelas. Es cierto que, considerando el énfasis en el ansia constante de sus narradores por la recuperación del pasado, la última afirmación puede parecer contradictoria. Sin embargo, la preocupación por los enigmas del pasado en el *Ciclo de Oxford* tiene que entenderse, como diría Ricoeur, "to the extent that any project implies memory and that no authentic anticipation of what we may 'have to be' is possible without borrowing from the resources of what we already 'have been' (181).

Para retomar la imagen de Burki, lo visible en el ‘retrovisor’ de los múltiples pasados imaginados o compartidos con los muertos o vivos, reales o ficticios, le sirve al narrador únicamente en la medida en que desocultan sus potencialidades venideras, dirigidas siempre hacia el futuro. Estas digresiones hacia el pasado, como vimos en el capítulo anterior sobre Bergson, tienen que situarse, pues, en el espacio de la *negra espalda* o el *revés* del tiempo. De un modo parecido, Demske recuerda que el Dasein en Heidegger

is consciously confronted by its own existence, these potentialities constitute the means by which Dasein understands itself. They form the background of its self-knowledge, *the horizon in which it sees itself, the screen on which it projects its own self-image. Dasein understands what it is by knowing what it can be* (20 énfasis añadido).

Las teorías de Heidegger sobre el cambio inherente constante de "escencia" -por esta razón prefiere el término Dasein a esencia- es reminiscente de las ideas de Bergson ya discutidas en el capítulo anterior. De hecho, ambos filósofos recurren a la metáfora de un cuadro en proceso de creación para expresar su visión de la experiencia vital en el tiempo. Esta coincidencia es el resultado de una influencia común en ambos de los presocráticos, sobre todo de Heráclito y de Parménides. Aunque pueda parecer algo repetitivo, vale la pena revisitar este aspecto fundamental de la obra de Marías, ahora desde el enfoque de Heidegger.

En las novelas de Marías, “imaginarse lo que puede ser” sólo es posible al reconocer su propio rostro futuro en el rostro presente o pasado del otro. Lo que busca el narrador de *Todas las almas* en el pasado de Gawsworth o de Clare es su propio destino. Según Heidegger, el pasado, el revés del futuro, no sirve para crear sino para descifrar su sentido del ser. Recordemos de nuevo que cuando Heidegger habla del futuro, no se trata de un modo temporal alejado del presente. Demske aclara que “The potentialities of

Dasein [...] exist not in the distant future, separated from the present; rather they are the modes of being in which Dasein presently exists” (20). El gran acierto del filósofo alemán se encuentra en el cuestionamiento de la sagrada filosofía postsocrática, la cual ha monopolizado el pensamiento occidental con su frustrada búsqueda por una esencia incorruptible y universal que precede –o trasciende– la existencia. En Heidegger, en cambio, la esencia del *Dasein* se construye y reconstruye en un proceso dinámico nunca acabado. El ser

is determined by the fact that he is never purely static but necessarily changing, dynamic, being born, living, growing, aging, declining, dying. Dasein, so long as it exists, always has unrealized possibilities, and these constitute it as who and what it actually is at any moment of its life’s history (Demske 20).

En vez de hablar de ‘esencia’ (considerando que en ningún momento existe tal esencia como algo trascendental), Heidegger usa el término *Dasein* como una esencia que se construye a partir del potencial de cada ser:

[...] el Dasein es mío en esta o aquella manera de ser. Ya siempre se ha decidido de alguna manera en qué forma el Dasein es cada vez mío. El ente al que en su ser le va este mismo se comporta en relación a sus ser como en relación a su posibilidad más propia. El Dasein es cada vez su posibilidad [...], puede ser propio es decir en la medida en que es suyo (52)¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Traducción de Rivera. "[Dasein] ist meines wiederum je in dieser oder jener Weise zu sein [...] Das Seiende, dem es in seinem Sein um dieses selbst geht, verhält sich zu seinem Sein als seiner eigensten Möglichkeit. Dasein ist je seine Möglichkeit, [...] bestimmt sich als Seiendes je aus einer Möglichkeit, die es ist und d.h. zugleich in seinem Sein irgendwie versteht" (SZ 57-8). De hecho, la traducción de Rivera no es exacta. Heidegger escribe "Dasein es su propia posibilidad, [...] se determina a sí mismo como ser según estas posibilidades".

El resultado es una permanente inestabilidad de un ser sólo capaz de entender lo que es, *by knowing what it can be*¹⁶⁷.

Marías se sirve de una serie de imágenes recurrentes que expresan la falta de una sustancialidad permanente. El color ambiguo y los distintos grados de claridad de la mirada de los personajes reflejan la idea presocrática, tan presente en Marías, de que, como se repite varias veces, “nunca nada es puro o sin mezcla”, pero también remiten al carácter efímero del ser en el tiempo. Rylands, el personaje paterno en *Todas las almas*, tiene “un ojo [...] color de aceite, el otro de ceniza pálida, uno era cruel y de águila o gato, había rectitud en el otro y era de perro o caballo”, mientras que los de Wheeler “variaban según la iluminación que les diera, según el día y según la noche, según la estación y las nubes y la mañana y la tarde y según el humor de quien los dirigía, o eran granos de granada cuando se le achicaban, aquella fruta del primer otoño en mi infancia” (TRM 104).

En *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo* la ambigüedad de los nombres propios sirve en parte para cuestionar los límites entre realidad y ficción¹⁶⁸. Sin embargo, la confusión intencionada sobre la identidad del narrador y otros personajes alcanza en *Tu*

¹⁶⁷ La cita de Blattner, *Dasein understands what it is by knowing what it can be*, y la consciencia de que el propio futuro, por definición, es un horizonte inconstante e inconocible, se manifiestan en la obra de Marías en el uso notorio del *tunneling process*. Como afirma Ricoeur, “en donnant une épaisseur temporelle au récit, l'enchevêtrement du présent reconté avec le passé resouvenu confère une épaisseur psychologique aux personnages, sans jamais toutefois leur conférer une identité stable [...]” (1984 155).

¹⁶⁸ Abundan estudios sobre ficción y autobiografía en *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*. Véase por ejemplo Grohmann (133-149), Herzberger (2001; 87-94), Lesser (*New York Times* 2001), Herzberger, Bouguen y Pittarello (en Steenmeijer 29-37; 105-112; 125-134, respectivamente).

rostro mañana dimensiones extremas, donde el juego de metaficción de las novelas anteriores evoluciona hacia una reflexión escéptica sobre la posibilidad de una esencia a priori, estable, descifrable y trascendente¹⁶⁹.

Elide Pittarello reconoce con precisión, el “desgaste perdurable de la identidad como percepción discontinua del ser de uno mismo en el tiempo y en el espacio” como una característica típica de la narrativa de Marías (1996). El hecho de que el *Ciclo de Oxford* se abra con la descreencia del narrador en que baste “con la facultad de la memoria para que alguien siga siendo el mismo en diferentes tiempos y en diferentes espacios” (1996), enfatiza la importancia de la preocupación ontológica en las novelas de

¹⁶⁹ La ambigüedad onomástica es un elemento muy presente en la obra de Marías. La exploración de la biblioteca de Wheeler en *Tu rostro mañana* le permite al narrador enumerar casos conocidos de artistas que cambiaron de nombre, como por ejemplo “el actor vienés que se había llamado Adolf Wohlbrück y que también se desprendió del nombre y como el Comodoro Mountbatten que fue Battenbur en su origen, británicos postizos todos, ni Tolkien se libraba eso” (TRM 457). Del mismo modo, se recuerda que Max Rieger publica bajo el pseudónimo de Wenceslao Roces (TRM 150), y que el padre de Deza firmaba sus artículos por su nombre o “bien con el pseudónimo” (TRM 161). El apellido de Bertram Tupra, quizá el personaje más shakespeariano de la novela, “suena a nombre inventado y bien pudiera serlo” (TRM 37). Tupra le recuerda a Deza en un momento que “Aquí soy Mr Dundas [...]”, o “Hoy soy Mr Reresby [...]”, o bien “Se me recuerda más como Mr Ure, en esta zona” (TRM II 69-112). Finalmente, el mismo narrador se presenta como Jaime Deza, pero aclara que Wheeler “era de los que me llamaban Jacobo”, y que “otros como Luisa, me llamaban Jaime, [...] era yo mismo quien se presentaba con uno o con otro (nombre) o con el más verdadero, según las personas y los ambientes y la conveniencia, según en qué país estuviera y en qué lengua fuera a hablarse (113). La manía de asumir otra identidad parece igualmente extendida entre los personajes. Wheeler, el mentor de Deza, cuenta que “no vine aquí hasta los dieciséis años, y con el apellido también cambiado” (39), por la razón que “casi todos sus tiempos eran pasados, y había tenido la oportunidad muy larga de no ser ya el que había sido, o ninguno de los posibles varios que hubiera ido siendo. (Hasta se había desprendido muy pronto del nombre) (112). Participando en su propio ejercicio de perspectivismo onomástico, el narrador Deza revela que “Tupra y Mulryam me llamaron Jack” o a veces Iago (TRM 357) o Jago (TRM II 381), mientras que “la joven Nuix, al igual que Luisa, se inclinó por Jaime” (TRM 277), a pesar de que “mi verdadero nombre no es Jacobo ni Jaime ni Santiago ni Diego ni Yago [...]” (TRM 209).

Oxford. La lectura unánime que ha efectuado la crítica de las primeras líneas de *Todas las almas* ha sido la de un juego de metaficción borgeano con la finalidad de debatir la separación -o confusión- entre la figura del autor y la voz del narrador. Sin embargo, leer a Marías a la luz de Heidegger, permite una interpretación en clave filosófica que va más allá de cuestiones literarias o estrategias narrativas. Como es costumbre en toda la obra del autor, los temas que generan las reflexiones en sus novelas no se limitan a obras específicas. Más bien, son los mismos leitmotive que reaparecen de obra en obra, sobre todo a partir del *Monarca del tiempo*, aunque sean tratados desde otros enfoques o en contextos diferentes. La noción de la identidad entendida "como percepción discontinua del ser", por ejemplo, es un tema importante de *Todas las almas*, se reevalúa y teoriza en *Negra espalda del tiempo*, hasta madurar en el gran tema con repercusiones éticas y filosóficas, como ya indica el título, de *Tu rostro mañana*. La declaración ambigua del narrador de *Todas las almas* de que "el que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador" (TLA 10) resuena en las citas recurrentes de Shakespeare en *Baile y sueño* que "yo no soy lo que soy", (TRM II 109), "yo no era lo que era", "I am not what I am" (113), y "uno no es nunca lo que es" (TRM II 119)¹⁷⁰, y, por lo tanto, "no somos de fiar las personas que por [el tiempo] aún transitamos, tontas e insustanciales e inacabadas todas, tonto yo, yo insustancial, yo inacabado" (TRM 88).

¹⁷⁰ La conciencia angustiada de este desgaste de identidad a través del tiempo es un rasgo que comparte el narrador con tantos personajes de novelas de Marías. Así pues, al final del primer tomo de *Tu rostro mañana*, el mentor de Deza, Wheeler, al contar detalles sobre su pasado misterioso, se pregunta si "soy yo el mismo de entonces? [...] ¿No resulta esa posibilidad, esa idea, esa verdad asumida, no resulta incongruente en exceso, por ejemplo con el que después he sido? ¿O con los actos que cometí más tarde [...]? ¿y cómo puedo yo ser el mismo?" (TRM 470).

Pero si suponemos que uno de los temas centrales del *Ciclo de Oxford* consiste en la búsqueda de la autenticidad del ser en el tiempo, y si al mismo tiempo se rechaza cualquier noción platónica de una esencia transtemporal, ¿en que puede consistir una ‘autenticidad’ de un ser carente de sustancia? En Heidegger, vemos,

the temporal disclosure of beings, their aletheic coming-into and withdrawing from appearing, their coming to pass (Wesen) does not have the character of permanence. Being's temporality means that there is no meaning of being -nor any being- that is permanent, every-lasting, or unchanging. The meaning of being thus must be thought in a way different from metaphysics (Schoenbohm 16).

En Marías es paradójicamente esta misma insustancialidad o discontinuidad o “desgaste perdurable” lo que constituye la característica misma de ‘esencia’, una esencia que se equipara, al igual que en Heidegger, a un cuadro en un constante proceso de creación “which is never completed; it always has further possibilities not yet realized, aspects, events, accomplishments which are not yet a part of its actuality” (Demske 23). De hecho, en TRM, Marías se sirve de la misma metáfora de un cuadro en proceso de creación para expresar su visión del ser construyéndose en el tiempo. El problema ontológico que se novela sobre todo en esta obra es la confrontación entre el deseo de no perecer y el peligro de dejar una imagen imborrable de sí mismo poco halagadora: por un lado, la tendencia exhibicionista del narrador es motivada por la necesidad de confirmar su existencia y hacerla perdurar por el testimonio de los demás. Su discurso (o escritura) confesional tiene el objetivo de crear testigos, para convertir la voz del narrador igualmente en un cerco imborrable¹⁷¹. Por otro lado, y tomando en cuenta la teoría del

¹⁷¹ Véase el capítulo 2, Imagen y memoria (2.2.3).

famoso complejo K-M¹⁷², el otro-testigo tiene la capacidad de "perjudicarla [mi historia, léase esencia] y atraer sobre ella precisamente lo que horroriza tanto, la conversión de su historia en un desastre. Es como una doble necesidad contradictoria: quiero que se sepa que soy y que he sido, y que se conozcan mis hechos, lo cual me causa pavor al mismo tiempo, porque puede arruinar por siempre *el cuadro que me estoy pintando*" (TRM III 193, énfasis añadido). La base de esta idea es, desde luego, una visión del tiempo como cronología de verdades subversivas, es decir, que se concede siempre al último momento (y a cada consiguiente) el protagonismo de verdad absoluta. La consecuencia de esta creencia es que primero, "todo tiene su tiempo para ser creído" (TRM III 44), y por último, "la muerte es borrón siempre" (47), ya que constituye la última pincelada de un cuadro fijado por siempre. La obsesión de los narradores de Marías por el pasado de los que considera posibles futuros propios se explica aun mejor desde esta perspectiva, si se quiere, pseudo-post mórtem.

3.2.3. El revés del tiempo

La cuestión de continuidad y coherencia ontológica, surge en *Todas las almas* inmediatamente después de la noche de *High Table*. Las reflexiones del narrador al examinar el cubo de la basura están ligadas temáticamente a la cena de los *dons* y el

¹⁷² En *Tu rostro mañana III* leemos que "en esto consiste el complejo Kennedy-Mansfield, en el temor a quedar marcado para siempre por la forma de terminar, desvirtuado, y a que la vida entera parezca haber sido sólo un trámite, un pretexto, para llegar a un acabamiento chillón que *nos retratará eternamente* [...]. Cada cual asiste a su relato, Jack. Tú al tuyo y yo al mío" (TRM III 46). Esta teoría, según el narrador de TRM, es la razón que finalmente le empuja al personaje Dearlove al asesinato, sólo para asegurar su fama, aunque sea por un acto despreciable, a fin de no caer en el olvido. Para una definición más a fondo del "complejo K-M" en Marías, y un posible precursor a esta teoría, véase el capítulo 1, Los rostros de Sánchez Ferlosio (1.3.4).

encuentro epifánico con la mirada de Clare. La búsqueda de ‘autenticidad’ (término quizá más propicio que ‘esencia’, pero que en Heidegger es a menudo intercambiable) nos lleva de nuevo a la negra espalda del tiempo “del no conocido ni registrado, del no computable, del hipotético, del no vivido, del descartado, del malogrado”¹⁷³, y el concepto del futuro teleológico de Heidegger. En la dimensión fantasmal de este tiempo shakespeareano reside la preocupación por lo que podría ser, y, más importante, lo que podría haber sido, ya que cada acto implica el rechazo de otro, y nos definen de igual modo las posibilidades no realizadas como el camino elegido. El vaciar la basura al final del día se convierte para el narrador en un testigo de “su mitad descartada, lo que ha decidido no ser ni tomar para sí, el negativo de lo que ha comido, de lo que ha bebido, de lo que ha fumado, de lo que ha utilizado, de lo que ha comprado, de lo que ha producido y de lo que le ha llegado”, mientras que la nueva bolsa “es ya la inauguración o promesa del nuevo día: está todo por suceder” (TLA 103).

Imagen suprema de la cotidianidad, la basura ejemplifica el cruce (según Ricoeur) y el entrecruce (según Heidegger) de los dos modos temporales decisivos para el despliegue del Dasein. Lo descartado afirma la presencia del ser en el tiempo, pues “cada vez que uno se acerca al cubo y echa en él algo, vuelve a ver y a tener contacto con las cosas que tiró en las horas previas, y eso es lo que le da un sentido de la continuidad”, y, al igual que su temporalidad originaria, esta “propia e indiscriminada mezcla es el orden y la explicación del hombre”. Los objetos descartados durante el día, como hace constar el narrador, constituyen además “el hilo de su vida, también su reloj” (TLA 104).

¹⁷³ Entrevista, *La Tercera* (2000).

Atestiguan su participación en el tiempo público y lo confirman, pues, como “that entity which in every case has Being-in-the-world” (Bard 4).

Lo descartado como analogía de la travesía del tiempo, tanto en forma de un reflejo del futuro teleológico como el del revés del tiempo, es una imagen recurrente en el *Ciclo de Oxford*. Al igual que las reflexiones sobre el cubo de basura en el piso del narrador, el gran basurero humano de las calles de Londres resalta tanto temporalidad como continuidad, tanto *ser-en-el mundo* como *Sorge*, y ejemplifica la posible adaptación de *Entwurf* (el futuro teleológico) a la *negra espalda del tiempo* en Marías. Por un lado, los mendigos son objetos descartados de la sociedad londinense, y por otro son vestigios del tiempo, los cuales atestiguan no sólo sus propias posibilidades no realizadas, sino además representan una posibilidad o proyección del futuro del narrador, quien teme reconocer en ellos, al igual que en Gawsworth, un posible ‘*there*’ towards which he walks’. Al igual que la ‘lectura’ de la mascarilla mortuoria de Gawsworth, la descripción de las caras con “desdentada sonrisa ausente” (TLA 143) parece una superposición de dos planos temporales, en la que el presente funciona como basurero del pasado, atestiguando no lo que es sino lo que ha dejado de ser y así, como vestigio del pasado, perdura sin embargo como posibilidad de un futuro propio. Al igual que los objetos descartados al final del día, los mendigos se convierten en fantasmas de la negra espalda del tiempo del narrador, en testigos de su propia negación, “expulsados de sus respectivos trabajos” (142), del mismo modo que él se ve como objeto descartado del tiempo de Clare, “expulsado a la calle por el niño Eric que estaba enfermo” (144), y por lo tanto “empecé a sentirme uno de ellos y a temer poder convertirme un día en uno de ellos” (145).

3.2.4 *Mit-sein* y *Sein-zum-Tode*

El concepto de *Mit-sein* en Heidegger nos brinda una posibilidad de interpretación de los narradores de Marías y de sus intentos de establecer conexiones con los destinos de los demás. *Mit-sein*, para Heidegger, justifica la importancia de la función del testigo por un lado, y por otro posibilita otorgar integridad al propio Dasein a través del *Mit-sein-zum-Tode*. Sin el otro, la búsqueda por el significado del ser tiene que fracasar necesariamente, puesto que mientras vivamos somos inacabados e insustanciales, como declara el narrador de *Tu rostro mañana*, los que aún “por el tiempo transitamos”. La propia muerte impide llegar a un estado íntegro, auténtico, ya que “mientras que el Dasein sea como algo que es, no ha llegado a su ‘complemento’”¹⁷⁴ (SZ 236). El cuadro del *ser-en-el-mundo* no se concluye hasta que se realice la última posibilidad. La muerte, pues, “is the final arc of the circle of existence”, la última pincelada que confiere integridad y coherencia al Dasein. Por lo tanto, “Death must accordingly become the explicit theme of investigation if the análisis of Dasein is to be complete”¹⁷⁵ (Demske 23). Sin embargo, como explica Heidegger, la tragedia existencial resulta de la paradoja de que “el fin del Dasein es su complemento. La muerte pertenece a la totalidad; de hecho [la muerte] completa la totalidad de Dasein. La muerte tiene que devenir el tema explícito de la investigación, si el análisis de Dasein habrá de ser completo” (SZ 237).

¹⁷⁴ "solange das Dasein als Seiendes ist, hat es seine ‘Gänze’ nie erreicht".

¹⁷⁵ "das Erreichen der Gänze des Daseins im Tode ist zugleich Verlust des Seins des Da. Der Übergang zum Nichtmehrdasein hebt das Dasein gerade aus der Möglichkeit, diesen Übergang zu erfahren und als erfahrenen zu verstehen". "Llegar al complemento del Dasein en la muerte es al mismo tiempo la pérdida del ser del estar aquí. La transición al ya-no-estar-aquí impide la posibilidad de experimentar esta transición y entenderla como experiencia" (SZ 236).

En Marías, podríamos concluir, se noveliza la paradoja heideggeriana. Al traducir figurativamente la alegoría de “El otro” de Borges a términos reales, Deza demuestra que el flujo del tiempo termina por transformar la misma persona en un desconocido, y que por esa razón “acaso el futuro nos condiciona y obliga más que el pasado, lo por conocer que lo conocido” (TRM 182). La permanente opacidad del futuro propio y la inconstancia ontológica impiden llegar a un auto-conocimiento, el cual, sin embargo, según Heidegger, constituye el único camino hacia un *Dasein* pleno y auténtico. Además, puesto que ‘el ser’ está determinado por el ‘ya-no-ser’, la muerte, bien que pieza clave, hace la misma inteligibilidad del ‘ser’ imposible.

El narrador del *Ciclo de Oxford* investiga de forma obsesiva el pasado de los demás¹⁷⁶. Esta obsesión por el destino final, fracaso y muerte, de escritores como él, se hace comprensible y lógica desde un punto de vista existencial, si la interpretamos recurriendo a la paradoja propuesta por Heidegger en el *Mit-sein-zum-Tode*. Dadas la necesidad y la imposibilidad de experimentar la propia muerte como estado cumplido, el verse en el otro y el atestiguar “tanto más trascendental [literal. ‘insistente’] resulta la muerte de los demás”¹⁷⁷ (SZ 237) forman uno de los temas centrales de la obra de Marías. He mencionado antes que detrás de la preocupación del narrador por la recuperación del pasado de los demás se esconde la proyección de un posible futuro propio. Por lo tanto, el destino del otro sirve de espejo, y sirve, si se quiere, como ‘medio’

¹⁷⁶ Véase también mis comentarios en el apartado 1.4.1., “El estilo del mundo”, sobre la predilección en Marías por la sustitución-representación. Las ideas de Heidegger elaboradas en *Ser y tiempo* nos ofrecen una posible explicación filosófica de esta técnica recurrente en las novelas de Marías.

¹⁷⁷ “um so eindringlicher [...] der Tod Anderer”.

de introspección *desde un falso fuera*. Así se resuelve otra aparente paradoja en *Tu rostro mañana*: el trabajo de espionaje de Deza y su don consisten en descifrar la esencia de los demás, pero, cómo hace constar Tupra en su informe sobre Deza, a pesar de que

sabe más de nosotros que nosotros mismos [...] vuelvo a pensar que no se conoce mucho. Y que no se presta atención porque en realidad ha renunciado a ello, a entenderse. Se considera un caso perdido con el que no ha de malgastar reflexiones. Sabe que no se comprende y que no va a hacerlo. Y así no se dedica a intentarlo¹⁷⁸ (TRM 347).

Wyatt acierta en su descripción del narrador de Marías como un desconocido, un enigma, al que por un lado distingue el don de una lucidez asombrante hacia su entorno, pero por otro lado, “not so much a distinct individual as a distinctive voice, this narrator speaks to us as if from the lip of a stage, in darkness. The lights never come on. His face is never revealed [...] if we learn the narrator’s name at all, to mention it would only conjure a ghost—it is an alias for someone who remains forever in hiding” (92). Sin embargo, Wyatt desatiende una característica importante del narrador. Cuando Deza describe las características particulares de personas propicias a la reflexión, brinda a la vez una definición de su propia persona, más de los otros narradores típicos de sus novelas. El narrador de Marías siempre es

un oyente, un lector, un espectador, un testigo; y un relato y un actor simultáneos, que coinciden con aquéllos: son los propios individuos quienes se van relatando su historia a sí mismos, cada uno la suya, quienes se asoman a ella y se la miran y remiran a diario, *desde fuera hasta cierto punto; o desde un falso fuera*, mejor dicho, la generalización del narcisismo, llamado a veces 'conciencia' (TRM 361 énfasis añadido).

Eso significa que a pesar de su aparente invisibilidad, el rostro del narrador, aunque nos hable desde la sombra con la voz de fantasma, como destaca Wyatt, es sin embargo

¹⁷⁸ Las dos últimas frases se repiten en *Tu rostro mañana II* (357), hecho que demuestra su peso en el pensamiento del autor.

omnipresente. En este sentido podemos recordar de nuevo el cuadro *En el camino* que luce la portada de la novela *Tu rostro mañana*. El rostro del conductor de la motocicleta queda oculta a la vista del espectador, y no obstante, es como si su conciencia llenara o hasta usurpara el cuadro entero.

En *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo* el *tunneling process* revela una insistencia obsesiva de la voz narrativa en la recuperación (imaginaria) del pasado, sea de colegas, de amantes, de escritores olvidados, mendigos, vecinos o incluso desconocidos que el narrador observa durante sus andanzas por las calles de Oxford. Este verse en el otro produce la disolución del tiempo cronológico. O quizá más que disolución, sería apropiado en el caso de Marías de hablar de un *reverso del tiempo*: de la exploración de lo que el narrador, evocando a Shakespeare, denomina “la negra espalda del tiempo”. El narrador del *Ciclo de Oxford* se agarra al tiempo de Wheeler, al presente de Luisa, al pasado de Clare, busca su imagen en el tío asesinado, en el hermano Julianín al que nunca conoció, en los mendigos de Londres o en el escritor olvidado John Gawsworth. Al investigar la vida fracasada del último en *Negra espalda del tiempo*, el narrador-doble del autor nota el cambio que sufre el escritor a través del tiempo, y cómo acaba por convertirse en un pálido reflejo de su propia persona, pero también en una posibilidad todavía no descartada del futuro del narrador, es decir su propia *negra espalda del tiempo*,

por dar algún nombre al tiempo que no ha existido al que nos aguarda 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. Puede que por eso percibo a menudo el pasado como futuro —o lo vea cuando no era sino eso, futuro- y el futuro como pasado: lo que ha de venir como si ya hubiera ocurrido y llegado (NET 160).

El significado de la máscara mortuoria de Gawsworth¹⁷⁹ se explica gracias a la interpretación del Dasein de Blattner como un cuadro únicamente acabado en la muerte. Fetiche del tiempo como las fotografías omnipresentes en las obras de Marías, la máscara le permite al narrador descifrar la ‘esencia’ del escritor fracasado desde el punto de vista del cumplimiento de su existencia. Para el observador, la foto del rostro vivo de Gawsworth¹⁸⁰ sólo cobra sentido a partir de la máscara del Gawsworth muerto:

Como sé que ha muerto, veo en la foto la cara de un hombre muerto. [...] Pero con este rostro postrero debió vagar por las calles de Londres, con un abrigo o una chaqueta de las que siempre saben procurarse los pordioseros. Esgrimiría botellas y señalaría ante sus iguales sus libros expuestos en los cajones de saldos de Charing Cross Road, que no podría comprar, para incredulidad de ellos. [...] Con este rostro dormiría en los bancos de los parques [...] y con este rostro sería tal vez incapaz de tender la mano que utilizara pluma y pilotara aviones (TLA 153-7).

Las especulaciones sobre el pasado de Gawsworth se acercan más y más a la vida actual del narrador, quien se obsesiona por descubrir posibles coincidencias entre el destino del escritor inglés y sus propias posibilidades futuras¹⁸¹, por temer descubrir, en fin, su

¹⁷⁹ Véase imagen en TLA, pág. 156

¹⁸⁰ Véase imagen en TLA, pág. 154.

¹⁸¹ Martinot ofrece otra imagen que apoya de igual modo mi lectura de Marías: para ilustrar la idea de Heidegger de un futuro teleológico que forja el Dasein en un proceso de cambio constante, Martinot describe “The place to which one has ‘already’ crossed (as the content of one’s intentionality toward that space. [...] The ‘there’ towards which one walks (*el destino de Gawsworth, de los mendigos*) is the foundation for walking toward it [...]. One becomes absent in being elsewhere and becomes the other who is borne along by that ‘elsewhere’ [...]. One waits for oneself to arrive at the door toward which one walks (*la identificación del narrador con el escritor olvidado; el verse en el otro*)”. Por lo tanto, las errabundias mentales del narrador se equiparan al “‘Persisting through space’”, el cual “creates, receives, awaits, and is a means to an end” (117-18). Quizá la explicación de Martinot aclara la posible confusión entre el futuro percibido como una posibilidad real (que sería una interpretación incorrecta), y el futuro teleológico percibido como una intencionalidad, un *ahora* en el que se despliega el Dasein. Esta misma idea surge también en *Tu rostro mañana*, cuando el narrador declara que “en realidad las

propio rostro mañana en la máscara mortuoria del otro. El condicional, tiempo verbal que expresa un valor de probabilidad futura desde el pasado, cede paso al presente de la estancia del narrador en Londres (el pasado de la narración) al recordar *e inventar*, obsesivamente, denominadores comunes entre ambos escritores: su profesión, las primeras publicaciones a la misma edad, la pasión por la colección de libros raros, el interés en escritores olvidados, la condición de extranjero, hasta el imaginado cochecito empujado por ambos en un momento de su vida, el de uno lleno de botellas vacías, el del otro con su primer hijo. El narrador termina por proyectar su presente al pasado de Gawsworth, por un lado otorgándole una causalidad desde la muerte ajena, y por otro considerándolo como una ‘premonición’ para su propio futuro, pues al igual que el narrador, Gawsworth “quizá había escrito libros, o había enseñado en Oxford, o había tenido una amante-madre pegajosa primero y evasiva y sin escrúpulos luego (cuando fue más madre); o había venido de un país sureño [...] al que aún no había olvidado que no puede regresarse siempre (TLA 159).

Schoenbohm explica que “the transition from metaphysical thinking to be-ing-historical thinking enfolds a change in this thinking of humans –that is, in our being-from thinking and experiencing of ‘self’ as having whatever character or meaning it has *only in virtue of be-ing-t/here in the world*” (19 énfasis añadido). A fin de solidificar la

figuraciones *ya son hechos*, y los deseos su cumplimiento, y lo ficticio acaece, aunque nada de esto sea así para el sentido común ni para las leyes, que por ejemplo establecen una abismal diferencia entre la intención y el delito, o entre su comisión y su tentativa. Pero la *conciencia no tiene presentes las leyes*, ni el sentido común le interesa ni atañe, sólo a cada *conciencia su sentido propio*, y esa línea tan delgada se difumina a menudo según mi experiencia, y ya no separa nada cuando desaparece, así que he aprendido a temer cuanto pasa por el pensamiento e incluso lo que el pensamiento aún ignora, *porque he visto casi siempre que todo estaba ya ahí, en algún sitio, antes de llegar a él, o de atravesarlo.*” (TRM 30 énfasis añadido).

relación *ser-en-el-mundo*, es imprescindible reconocer el mundo como una “totalidad estructurada” de todas las relaciones entre objetos y sujetos, siempre “vivido por mí en la medida en que encuentro a los demás” (Pániker 128). Este encuentro está acompañado de un vértigo temporal, consecuencia de “not just an intellectual but also a moodal attunement to the experience of no longer being able to rely on previous interpretations of one’s being in order to make sense of it, the experience of being without any ground” (Schoenbohm 30).

El paso de la inautenticidad, del estado de *Verfallen*¹⁸², a una *ek-sistencia*¹⁸³ auténtica se inicia desde un estado emocional como “dread, boredom, wonder, and so on” (Walicki 311), el cual crea el ambiente propicio para poder separarse del ‘man’ e iniciar un despertar ontológico. A esta separación del ‘man’, como nos aclara Heidegger, precede un sentimiento de perturbación, una forma de vértigo que acompaña la nueva conciencia de *Geworfenheit* (el reconocerse *tirado* al mundo). En el *ciclo de Oxford* el estado del aburrimiento es clave, ya que compone al mismo tiempo un espacio vacío que es preciso llenar con observaciones y divagaciones¹⁸⁴. Del mismo modo, para Heidegger,

¹⁸² Mills define *Verfallen* como la tendencia de perderse “in the everydayness of present concerns and preoccupations to such a degree that it only alienates them from their personal and unique future possibilities, thus reducing the fallen Das Man to a mere ‘presence at hand’” (4). Sartre recogerá esta idea de Heidegger, la cual formará el eje central de *La Nausée*.

¹⁸³ Heidegger distingue entre existencia y *ek-sistencia*. En “Carta al humanismo”, define Ek-sistenz como un abrirse hacia o extenderse en el mundo (WM 326). Mientras que *existir* tradicionalmente describe el ser en oposición a no-ser, *ek-sistir* no se pregunta si el ser es o no es, sino cuál es este ser del hombre (ek-sistieren) (WM 327): “Die Ek-sistenz des Menschen ist seine Substanz” (La ek-sistencia del ser humano es su sustancia 329).

¹⁸⁴ Por esa razón el amor o deseo contrarresta el *desocultamiento* del Dasein, precisamente porque impide la formación de un vacío intolerable: “te deseo”, pensé, y dejé de pensar después de este pensamiento” (TLA 179). En cambio, es el abandono de

el tedio que inspira lo cotidiano constituye también un prerequisite que inaugura el proceso del *desocultamiento* del Dasein. En *Ser y tiempo*, el filósofo subraya la importancia de que

No se debe entender la cotidianidad únicamente como un simple ‘aspecto’. Incluso en ella y también en el modo de no-autenticidad se encuentra a priori la estructura de la existencialidad. Incluso en ella el Dasein se preocupa por su ser, al que se vincula en la cotidianidad, aunque sea sólo en el modo de huida o olvido de ella. (59)¹⁸⁵.

En Heidegger, el segundo paso para emprender el camino hacia el auto-conocimiento es el paso del estado de un tedio consciente al estado de perturbación o angustia (en el sentido kierkegaardiano) a raíz de la experiencia de *Geworfenheit* y de la separación de *das Man*. Durante la cena de los *dons*, el narrador admite que “el vino y la observación (*digresión*) se convierten en el “único recurso contra el hambre y el tedio¹⁸⁶” (TLA 61), mientras que más tarde, una vez logradas la separación y la parálisis del tiempo público, se da cuenta de que “me veía de pronto fuera del mundo, como si se me hubiera trasladado a otro elemento, el agua. Tal vez la conciencia plena de mi *condición*

su amante Clare durante la enfermedad de Eric que sumerge al narrador en un estado de aburrimiento y aislamiento profundo que instiga sus errabundias físicas y mentales, que inician el proceso de epifanía existencial.

¹⁸⁵ "die durchschnittliche Alltäglichkeit des Daseins darf aber nicht als ein bloßer ‘Aspekt’ genommen werden. Auch in ihr und selbst im Modus der Uneigentlichkeit liegt a priori die Struktur der Existenzialität. Auch in ihr geht es dem Dasein in bestimmter Weise um sein Sein, zu dem es sich im Modus der durchschnittlichen Alltäglichkeit verhält und sei es auch nur im Modus der Flucht davor und des Vergessens seiner".

¹⁸⁶ El ‘tedio’ es un factor esencial en la búsqueda de autenticidad en Heidegger. En *¿Qué es metafísica?* afirma que “el tedio profundo, que va de aquí para allá de los abismos del Dasein como una niebla callada, reúne a todas las cosas y a los hombres y, junto a ellos, a uno mismo en una común y extraña indiferencia. Este tedio revela el ente en su totalidad” (Hitos 98). "Die tiefe Langeweile, in den Abgründen des Daseins wie ein schweigender Nebel hin- und herziehend, rückt alle Dinge, Menschen und einen selbst mit ihnen in eine merkwürdige Gleichgültigkeit zusammen. Diese Langeweile offenbart das Seiende im Ganzen" (WM 110).

perturbada me había venido de la inesperada aparición de mi infancia en la mirada de Clare Bayes” (TLA 82 énfasis mío).

En Marías, el vértigo temporal se manifiesta en el sentimiento de perturbación. Más que ver en los objetos descartados un hilo de continuidad, el narrador se reconoce a sí-mismo “como si de hecho no fuéramos siempre también los demás además de nosotros” (TLA 36). Pero al mismo tiempo, la experiencia abismal refuerza la necesidad de recobrar estabilidad, la cual depende de nuevo del testimonio del otro para solidificar su existencia (esencia) en el tiempo. Por lo tanto, la primera experiencia abismal ocurre al verse en el pasado de Clare la noche de la cena de *High Table*, y al darse cuenta de la falta y necesidad de un testimonio ajeno a su tiempo ya vivido sin que nadie de su presente haya compartido este tiempo, y “eso es lo que me resulta perturbador, dejar de estar en *este* mundo. Que no haya ningún testigo de mi continuidad, no haber estado siempre en el agua” (TLA 83).

La necesidad tanto de poseer un testigo como de convertirse en testigo del otro para lograr vincularse en el mundo es clave en Heidegger y un leitmotiv en la obra de Marías. El testimonio del otro construye un tiempo compartido en el que la voz narrativa encuentra su legitimación y afirmación existencial. Evocando la noción presocrática de que el *ser* nunca puede ser un *no-ser*, el narrador parece llegar a la misma conclusión que Parménides: puesto que sería fútil negar tanto la existencia como la muerte, Parménides soluciona la paradoja concluyendo que no es el ser que cesa de ser, sino que el mundo es ilusorio. En *Tu rostro mañana*, el narrador de Marías desarrolla la misma idea afirmando que “puesto que de ti no hay rastro, no tuviste lugar, no has ocurrido. No cruzaste el

mundo ni pisaste la tierra, no exististe. Ya no te veo, luego nunca te he visto. Puesto que ya no eres, nunca has sido” (TR II 216).

Pero mientras que Parménides resuelve el enigma de la muerte declarando que el mundo es ilusión, el narrador de Marías se limita a aceptar que el mundo es ilusorio *mientras no exista un testigo*, y que el tiempo individual sólo puede prolongarse y subsistir en un tiempo compartido. Del mismo modo que la experiencia compartida del tiempo público vincula al ser en el mundo, le otorga *esencia*, si se quiere, la consecuencia de la expulsión de un tiempo *atestiguado* significaría el fin de la temporalidad (*Innerzeitigkeit*) como ocurrencia del ser, pues sin un testigo “ya no avanzas. Te has convertido en pintura helada o en memoria helada o en un sueño acabado, y ya ni siquiera te veo desde la adversa distancia”, y por lo tanto “ya no eres” y por eso, según la lógica presocrática, “nunca has sido” (TRM II 216).

Puesto que la ‘solidificación’ del ser ocurre a raíz de su relación *ser-en-el-mundo*, el narrador entiende la comunicación, tanto en forma verbal como el silencio, como una herramienta para plasmar un tiempo compartido y quitarle así al mundo su carácter ilusorio. Asimismo, los diálogos entre el narrador y su interlocutor, sea vivo o muerto, real o imaginado, no sólo cumplen una función estética o narratológica, sino más bien existencial. La característica principal que comparten estas entrevistas-diálogos no es el intercambio tradicional de información, de pregunta y respuesta, sino el retener información, el inspirar intriga y alimentar la curiosidad.

Mientras que la enunciación y recepción de la palabra crea un vínculo (un tiempo compartido) con el otro y por lo tanto con el mundo (la ek-sistencia), *la expectativa* por la palabra todavía no enunciada pero ansiada por el otro, lo solidifica y prolonga. Dos

escenas representativas, la primera una conversación entre el narrador y Cromer-Blake en *Todas las almas*, la segunda la llamada telefónica a Luisa en *Tu rostro mañana II*, exponen la táctica del interlocutor de crear un tiempo compartido gracias a la vacilación y retención que encuentran su justificación en el *Mit-sein* heideggeriano.

El ejemplo de la conversación entre Cromer Blake y el narrador durante la noche de *High Table* elucida la conciencia constante por el discurso y la preocupación por el *cómo* decir –o mejor dicho *no decir* - algo frente a la casi irrelevancia del *qué*. Reminiscente de la yuxtaposición de dos planes temporales típica de la narración de Marías, se observa la coexistencia de dos ‘conversaciones’: la conversación enunciada en voz alta y de una importancia secundaria, y otra conversación ‘interior’, propulsada por la resistencia del otro a proporcionar respuestas pertinentes. Al igual que durante el *tunneling process*, el narrador se ve forzado asumir tanto el papel del entrevistador como el de su interlocutor, imaginándose posibles respuestas, especulando, evaluándolas, anticipando y amplificando lo dicho o lo callado. Las ‘quejas’ del narrador sobre la imposibilidad de sacar información de Cromer-Blake revelan los motivos detrás de sus propias tácticas narrativas. Del mismo modo que el narrador en otras ocasiones, Cromer-Blake “es capaz de perorar durante horas sobre cualquier tema haciendo que parezca que está hablándome de Clare Bayes, pero *aún no me ha dicho nada de lo que me conviene saber*; es capaz de revelarme sus deseos más íntimos y sus ambiciones más verdaderas, de hacerme toda clase de confesiones que no le pido” (98, énfasis añadido).

Lo ‘que le conviene saber’ al narrador es simplemente si Clare Bayes estaría dispuesta a considerar una relación amorosa fuera de su matrimonio. Durante veinte páginas que transcurren entre la decisión de formular la pregunta y su enunciación, el

narrador elabora una serie de consideraciones sobre cómo preparar la pregunta, cuándo hacerla, por ejemplo, “en cuanto haya servido las copas y esté sentado le preguntaré por ella y por su marido” (82), o cómo manipular (dirigir) la conversación para crear un ambiente propicio, y qué reacciones posibles produciría en el interlocutor. El obstáculo principal que impide la enunciación de la pregunta no es la falta de ocasión, sino la conciencia del peligro del acabamiento de la conversación, ya que “seguramente para él todo aquello carecía de novedad e interés” (85). Mantener el interés del otro, y no el intercambio de la información deseada, se convierte en la *ética* de la conversación, según la cual se decide si “no debería pensar estas cosas, debería pensar en cosas más interesantes. Sobre todo hablar de cosas más interesantes” (92). Las reflexiones sobre el *cómo* y *cuándo* de enunciar una pregunta alimentan la curiosidad del lector y abren otras preguntas con más relevancia, que también quedan sin pronunciarse y por lo tanto sin respuestas¹⁸⁷.

La siguiente escena atribuye nuevo significado a la frase introductoria a *Tu rostro mañana*: si “uno no debería contar nunca nada” es porque la palabra, tanto capaz de acercarnos al otro, una vez pronunciada nos expulsa del tiempo del otro. Las respuestas solicitadas y obtenidas constituyen en sí una ruptura con el mundo, mientras que la retención y vacilación de la palabra mantienen estos lazos, pues “cuanto más eluda o demore decirme las cosas que me interesen, mayor se hará ese interés, más urgente, más exclusivo, más abarcador” (TLA 99). La conversación con Luisa en *Tu rostro mañana II*

¹⁸⁷ El ‘tabú’ de formular preguntas que no permiten evasión, se formula otra vez en *Baile y sueño*, cuando el narrador evita preguntar de una manera directa, puesto que “sabía [...] que si le preguntaba directamente o intentaba que se centrara en un suceso determinado, [Wheeler] no haría caso y lo rehuía” (66). Volveré a este aspecto importante en el apartado sobre su pensamiento literario.

se construye según la misma táctica, ofreciendo además una posible explicación ontológica de acuerdo con Heidegger, y por lo tanto podría leerse como una continuación o ampliación de la conversación entre Cromer Blake y el narrador en *Todas las almas*. La pregunta que sirve de pretexto para mantener vivo el interés, y así la presencia, del interlocutor, está relacionada con el descubrimiento de la gota de sangre en la biblioteca de su mentor Peter Wheeler¹⁸⁸. El pudor por querer saber si la menstruación de una de las invitadas podría haber sido el origen de la gota de sangre sirve de justificación para la demora de la enunciación. Cuando el narrador se anima, “tras un preámbulo y dos disculpas”, Luisa contesta, riéndose “pero qué pregunta es esa”.

La risa del interlocutor -y no la respuesta ansiada en forma de un ‘sí’ o ‘no’ infecundos- da lugar a interpretaciones de la reacción ajena, del tono de su voz, de posibles motivos escondidos, de su manera de vacilar, de gestos imaginados, es decir que plasman o dan cuerpo a la presencia del otro. Estas mismas estipulaciones generan el monólogo interior (*tunneling process*) y desocultan otra pregunta, la esencial, la verdadera, la fecunda y sin embargo nunca enunciada, a saber, que “no le era indiferente y que acaso le escociera un poco, o bien que le diera lo mismo [...]. Y *me dio tiempo* a pensar que si hablaba así [...] podía significar que [...]. Y eso podía significar a su vez que [...]” (TRM II 187).

Es muy significativa la referencia del narrador a las *Mil y una noches* poco después de la conversación telefónica con Luisa, donde se novela, como es sabido, cómo la protagonista se mantiene viva mientras logra mantener el interés de su interlocutor. Así pues, la vida de Sherezade depende de la observación de la ley suprema

¹⁸⁸ Para un análisis del imagen del círculo de sangre véase 2.2.3 Imagen y memoria.

de que nunca hay que perder la palabra ni que terminar el cuento, rajar sin fin y no parar nunca, pero ni siquiera para contar historias ni para persuadir con razones o con cizañas, a menudo nada de eso hace falta, puede ser suficiente con *entretener el oído ajeno como si se vertiera en él música* o se lo arrullara, y así evitar que se nos marche. Y eso puede bastar, para salvarse (TR II 210, énfasis añadido).

El discurso del no saber establece lazos, tanto entre los personajes como entre la voz narrativa y el lector. El único objetivo de estos lazos consiste en crear un tiempo compartido para “evitar”, como dice Deza, “que [el otro] se nos marche”. A raíz de la falta de una esencia trascendental y duradera, el ser o encontrar un testigo permite vincularse en el mundo y “salvarse” al impedir la propia transformación en nieve sobre los hombros. El “sin dejarme partícipe ni tan siquiera testigo” del tiempo del otro constituye el verdadero peligro de aniquilación ontológica, y no la muerte física, pues expulsado del tiempo del otro, “soy como nieve sobre los hombros, resbaladiza y mansa, y la nieve siempre para [...]. Seré eso, lo que fue que ya no ha sido. Es decir seré tiempo, lo que jamás se ha visto, y lo que nunca puede ver nadie” (TRM II 246).

La introspección “*desde un falso fuera*” cobra sentido al recordar otra vez el cambio que constituye el pensamiento de Heidegger de un “thinking and experiencing of ‘self’ as having whatever character or meaning it has only in virtud of be-ing-t/here in the World” (Schoenbohm 19). Esta misma incertidumbre de un *being-t/here* en el mundo constantemente amenazado por la aniquilación (la expulsión del tiempo del otro), requiere un esfuerzo de distanciarse de sí mismo para, como dice Heidegger “im Namenlosen zu existieren¹⁸⁹”, o sea, antes de poder encontrarse con el otro es necesario aprender existir sin rostro propio. Pittarello, cuando define a los narradores de Marías,

¹⁸⁹ "existir sin nombre propio".

habla de su “forcejeo azaroso de un estado crónico de indefinición”. Sin embargo, para Heidegger, habitar este estado crónico de indefinición sería un requisito importante para poder, desde esta distancia, “avanzar” hacia lo que podríamos llamar una esencia de su ser. Por lo tanto, la explicación siguiente de "La esencia del Fundamento" viene muy a cuento para una posible interpretación de las ‘errabundias’ notorias del narrador del *Ciclo de Oxford*:

[...] el hombre, que en cuanto trascendencia que existe se lanza hacia adelante en busca de posibilidades, *es un ser de la distancia*. Sólo mediante *lejanías originarias* que él se construye en su trascendencia *en relación con todo* se acrecienta en él la auténtica proximidad a las cosas. Y sólo *el escuchar en la distancia produce y hace madurar* el Dasein [...] el despertar de *la respuesta del otro Dasein compañero*, con el que, al compartir el ser, puede olvidarse de su Yo para ganarse como auténtico Mismo” (WM 175, énfasis añadido)¹⁹⁰.

La introspección *desde un falso fuera* en Marías se equipara a este escuchar en la distancia definido por Heidegger. Primero es necesario desprenderse del yo para luego buscar su reflejo en el otro Dasein compañero. La experiencia o amenaza de expulsión de un tiempo compartido descrita en *Todas las almas* intensifica el estado de perturbación del narrador, muy evidente durante sus errabundias por las calles de Londres. Según María Zambrano es este estado de perturbación que propulsa la confesión, puesto que “sin una profunda desesperación el hombre no saldría de sí, porque es la fuerza de la

¹⁹⁰ Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte (Hitos 149). Original: "Vom Wesen des Grundes" (WM): "Und so ist der Mensch, als existierende Transzendenz überschwingend in Möglichkeiten, ein Wesen der Ferne. Nur durch ursprüngliche Fernen, die er sich in seiner Transzendenz zu allem Seienden bildet, kommt in ihm die wahre Nähe zu den Dingen ins Steigen. Und nur das Hörenkönnen in die Ferne zeitigt dem Dasein als Selbst das Erwachen der Antwort des Mitdaseins, im Mitsein mit dem es die Ichheit darangeben kann, um sich als eigentliches Selbst zu gewinnen" (WM 175). Es este aspecto del pensamiento de Heidegger que demuestra su fuerte componente ético. El ser como ser auténtico sólo es posible al concebirse como parte de la comunidad de seres.

desesperación la que la hace arrancarse hablando de sí mismo” (19). El tono confesional es una característica notable de la narración de *Todas las almas*, y, por lo tanto, justifica leer sobre todo novelas como *Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo*, o también *El siglo* y hasta gran partes de *Tu rostro mañana* como un pensamiento literario-confesional novelado. Extranjero y sin nombre, el narrador de *Todas las almas* nos confiesa su experiencia de ambular por las calles de Londres como si fuera una región de indefinición propia, en busca de rostros ajenos entre la población mendicante o escritores olvidados que sirvan de espejo. Este período de cuatro semanas de vagabundeo se describe como "el auge de mi perturbación y de mi identidad brumosa" (TLA 137). Sin embargo, su narración, o confesión, en este sentido, constituye también una forma de des-ocultamiento y un "salir de sí"¹⁹¹, aunque sea en forma de implicar parentescos posibles con los destinos fracasados que encuentra en las calles. Desde esta distancia (*el falso fuera, das Namenlose*), reconstruye su rostro propio a partir de este Dasein compañero grotesco, y crea su propia esencia a partir de sus miedos y perturbaciones confesados. Los mendigos, al igual que él, "vagan. Son, de toda la población, los únicos que no saben a dónde van y dan vueltas y más vueltas por las calles grises y rojizas, bajo la lluvia o las nubes bajas. De vez en cuando se detiene uno de ellos a vomitar sobre el río Isis [...]"

¹⁹¹ Conviene mencionar aquí que el término *Dasein*, en Heidegger, remplace el concepto de esencia de la filosofía tradicional, ya que el filósofo lo estima insuficiente para describir adecuadamente la experiencia vital del hombre. En Heidegger, *Dasein*, la forma particular de estar en -o habitar- el mundo, *es* la esencia del ser. Mi interpretación de las errandías (mentales y físicas) del narrador de *Todas las almas* se justifica aún más si recordamos que *Dasein* implica un abrirse hacia el mundo (*ek-sistencia*: extenderse hacia el mundo que nos rodea). De hecho, en su relectura muy reciente de *Ser y tiempo*, Thomas Sheehan y Corinne Painter optan por traducir *Dasein* directamente como "Openness", ya que "Heidegger insists that *Dasein*, understood as the essence of human beings, means 'being-the-Da' -where the *Da* is understood as 'the open' (das Offene). [...] *Dasein* means 'being-the-open'" (documento sin paginación).

(139)¹⁹². Dewar es otro de los muchos personajes que el narrador percibe como contrapunto o un temido destino potencial propio. Lo describe en términos parecidos a sí mismo. Dewar da clases en la universidad, es intérprete (de hecho, ejerce una profesión similar a la de Deza en *Tu rostro mañana*), es "otro soltero más de la ciudad de Oxford" (218), y "como yo, otro perturbado" (219). Sin embargo, Dewar se describe como un personaje incapaz de escaparse de este limbo existencial. La expulsión del tiempo compartido que el narrador siente como motivo de su perturbación durante cuatro semanas es, para Dewar, permanente. Representa una forma de no-Dasein, que se cierra en vez de abrir hacia el mundo y que, por lo tanto, realmente no existe (no *ek-siste*). Dewar es un ser sin esencia, "un alma muerta" (TLA 219), expulsado del tiempo de los demás: "pasarán los días rutinariamente sin que nada ocurra [...] desentendido cada vez más del teléfono- no tendrá ya apenas reparo en ahuyentar y neutralizar todos los demás sonidos permanentemente con su ruido blanco. Yo ya no soy un solitario como él, ni un vivo muerto, pero creí ser eso, durante un tiempo" (220).

Emilio Lledó recuerda que *especular*, "derivada, como es sabido, de *speculum*, *espejo*, vuelve a moverse en el mismo territorio semántico que refleja" (59). De la misma manera en que la desintegración del tiempo público constituye una trasgresión de la normalidad anestesiante necesaria en el camino hacia un auto-conocimiento, las incesantes reflexiones del narrador en Marías le acercan a su propio ser, dado que "lo especulativo rompe el orden dogmático de la experiencia diaria y la imposición que, ante

¹⁹² Para reforzar este paralelismo hipotético percibido por el narrador, comete actos que evocan esta misma descripción de los mendigos unas cien páginas más adelante. Por ejemplo, después de seguir a Clare Bayes y su hijo hasta el museo, se enferma del estómago y considera la posibilidad de tener que vomitar en el río Isis (240).

los sentidos, ejerce el orden de la vida, al mostrar un aspecto de ella que sólo es reflejo” (59). Al *especular* desde su percibida "identidad brumosa" sobre el mundo externo, los narradores del *Ciclo de Oxford* se revelan a sí mismos, se des-ocultan y llenan la realidad construida con una omnipresencia invisible. Según Lledó a través de la especulación se abre y descubre un espacio nuevo, “el espacio de la mente, de la interioridad que construye esa otra ciudadanía, la de las palabras, la de las ideas, que forman el ser propio del hombre” (Lledó 59). A pesar de su aparente pasividad (Pittarello habla de la renuncia a la acción), el yo en Marías siempre forma el eje de la narración, y la palabra (descripción, narración, confesión), para evocar el principio del *Fausto*, se hace acto, es tanto acción principal como acto creador de sus novelas. Para Heidegger esta ciudadanía de las palabras es la casa del ser, puesto que articulando nuestra experiencia vital mismo brinda ya una forma de habitar el mundo, de vincularnos con él y con los demás.

3.3. Travesía del horizonte: el pensamiento literario de Javier Marías

*Das Bedenklichste in unserer bedenklichen Zeit ist,
dass wir noch nicht denken*¹⁹³

*Ein Zeichen sind wird, deutungslos*¹⁹⁴

La siguiente parte de mi lectura heideggeriana de Marías se centrará en cómo el ser se manifiesta y construye en el tiempo, y cómo *habita su* tiempo. Será preciso, por lo

¹⁹³ Lo que más da a pensar en este preocupante tiempo nuestro, es que todavía no pensamos (WD 7).

¹⁹⁴ Signo somos, sin significado (Hölderlin, *Mnemosyne*).

tanto, detenernos en un rasgo esencial de la narrativa de Javier Marías, su pensamiento literario. El estilo mismo del autor es un reflejo de este pensamiento: oraciones que abarcan páginas, conectadas con "o.., o", frases entre paréntesis, paréntesis entre paréntesis. El estilo digresivo de Marías presta atención al ritmo y la melodía de las palabras, introduce elementos que se repiten, incluso de una obra a otra, cita libremente de otros autores desde los clásicos a los contemporáneos, y hasta de sus propias novelas. Por su musicalidad y estilo libre se ha comparado su escritura a una composición sinfónica por unos, y desestimado por otros como continua violación de las reglas sintácticas o un girar sin fin ni dirección por el propio ombligo de un autor narcisista. Sea cual sea el juicio del lector, esta narración 'errante' del autor se ha convertido sin duda en el rasgo más inequívocamente 'mariesco'. El pensamiento literario de Marías se construye encima de asociaciones e incertidumbres y una resistencia del saber que genera reflexiones e interrogaciones constantes sin respuestas. Mientras que este tipo de narración le ha ganado el nombre 'Javier Manías' y el adjetivo 'mariasno' entre algunos críticos malevolentes, otros, como Pittarello, lo consideran una "estética de la desorientación" (1996), ya que se trata de una narración del 'no saber', de intuir, de insinuar, de revelar al oscurecer y oscurecer al revelar. En lo que sigue intentaré demostrar la afinidad entre el pensamiento literario de Marías y lo que Heidegger propone como un pensamiento reajustado a las exigencias de nuestro tiempo (según el filósofo calificado de *bedenklich*, "preocupante" o, literalmente, una época que "da a pensar"). Se explicará la relevancia de este pensamiento literario, y la ayuda que puede prestar a la hora de tratar el tema del ser en el tiempo, aspecto fundamental en este escritor.

3.3.1 La negra espalda del pensamiento

*What seest thou else
in the dark backward and abysm of time?*¹⁹⁵

Notorio para nuestro tiempo, como explica Heidegger en muchos de los ensayos recogidos en el volumen *Qué quiere decir pensar*, es que hemos perdido la facultad de pensar, gracias al predominio del pensamiento científico en la mentalidad occidental. Heidegger cuestiona la base del pensamiento racional, establecida por Descartes con su *cogito ergo sum*.. Si bien define el ser humano como animal racional, para Heidegger el pensar no es una facultad innata, sino anhelada y aprendida y, por lo tanto, se puede desaprender (*verlernen*). El hombre se hace humano, no porque piensa, sino porque ansia (*vermögen*, que expresa voluntad, deseo y poder) pensar. Heidegger denuncia que hemos desaprendido la capacidad de pensar, ya que el objeto relevante del pensamiento, lo que da a pensar y merece ser cuestionado (lo *Bedenkliche*, lo que es *fragwürdig*) "le da la espalda al hombre, incluso más, que hace ya tiempo que le está dando la espalda"¹⁹⁶ (WD 8 énfasis añadido). Es interesante que en Heidegger reencontremos en contextos diferentes, pero insistentemente, al igual que en Marías, la imagen de la espalda como metáfora de un ámbito (de tiempo, de memoria, de pensamiento) que se nos esconde o

¹⁹⁵ William Shakespeare, *The Tempest* (I, 2; 49-50).

¹⁹⁶ Paginación de la *Gesamtausgabe*, texto alemán. Traducción de Eustaquio Barjau en Heidegger, M., *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994. En el texto original se lee, "Dass wir noch nicht denken, kommt vielmehr daher, dass dieses zu-Denkende selbst sich vom Menschen abwendet, langher schon abgewendet hat".

evade, y al que es preciso penetrar para poder acercarse de nuevo al pleno sentido del ser. Prueba de la importancia de la espalda como metáfora ubicua en la obra de Marías son los diseños que el autor elige para las cubiertas de sus novelas¹⁹⁷.

Mientras que en el capítulo anterior se exploraba la imagen de la negra espalda que Marías adaptada de Shakespeare y de Benet como ámbito del tiempo ficticio, propongo reconsiderarla ahora como metáfora lograda de su pensamiento literario, y acercarla a la visión heideggeriana de verdad, *α-γηδεια*, como des-ocultamiento¹⁹⁸. Enseñar o darle la espalda a otro es un gesto que expresa no-accesibilidad, alejamiento, rechazo, resistencia, *retirada*¹⁹⁹. Implica una comunicación interrumpida, silenciada, que marca distancia²⁰⁰. Gesto simbólico, la espalda enmarca una región oculta a la vista

¹⁹⁷ Véase por ejemplo la cubierta de *Corazón tan blanco*, edición inglesa (*A Heart so White*, New Direction Books, 2002), de *Todas las almas* (Círculo de lectores, Barcelona, 1992), las ediciones de *Negra espalda del tiempo* (Edición Debolsillo, New Directions, etc.), entre muchos otros. Elide Pittarello, en su prólogo a *Corazón tan blanco*, también comenta una escena en la que Luisa le enseña la espalda a Juan: "Quitar la invisibilidad, milenaria metáfora de la inteligencia, imposibilita la identificación y obstaculiza la acción adecuada. La figura de espaldas, expuesta al control ajeno, suele conjurar lo que se le escapa a la razón, desde el misterio al desasosiego" (Pittarello 2006 35). Para Heidegger, desde luego, esta exclusión de la inteligencia no constituye una limitación, sino que abre un espacio de creación y de pensamiento.

¹⁹⁸ De hecho, Elide Pittarello, en el prólogo a *Corazón tan blanco*, define la escritura de Marías como "un discurso errático que se expande a través de una hipertrofia de nexos subjetivos, relacionados con las apariencias, es decir, la superficie del enigma *que dice la verdad ocultando* (2006 76, énfasis añadido).

¹⁹⁹ En su breve ensayo, "La negra espalda de lo no venido", Marías define esta imagen tan recurrente en su obra como "revés del tiempo, su negra espalda, su vuelco", "envés del tiempo", "tiempo ido, alejándose su espalda", y citando a Manrique, como "lo no venido" dado "por pasado", y como "*acaecimiento*" (LF 336-7).

²⁰⁰ Recuerdo en este contexto uno vez más la reseña de Wyatt y el prólogo, "Guardar la distancia", de Pittarello, ambos citados antes.

(incluyendo el rostro del otro), implica ausencia (o una presencia ausente²⁰¹) y desconocimiento. Es llamativo reconocer en este contexto una vez más la gran afinidad entre Heidegger y Marías, ya que para ambos esta retirada (*Entzug*) no constituye un agotamiento o interrupción estéril, sino más bien lo contrario, ya que es justamente este gesto de *retirada* que prepara y abre el ámbito del pensamiento:

Retirada es acontecimiento. Lo que se retira puede concernirle al hombre *de un modo más esencial y puede interpelarlo de un modo más íntimo que cualquier presencia que le alcance y le afecte*. Tendemos a interpretar nuestra consternación por lo real como aquello que determina la realidad de lo real. Pero precisamente la afección que tiene lugar por obra de lo real puede encerrar al hombre aislándolo de lo que le concierne, y que le concierne de un modo ciertamente enigmático: *el de concernirle escapándosele al retirarse*. La retirada, el retirarse de lo que está por-pensar, podría, por esto, como acaecimiento propio, *ser ahora más presente que todo lo actual* (WD 10-11 énfasis añadido)²⁰².

²⁰¹ La idea central de Hölderlin que tanto atrae a Heidegger, y la cual está igualmente omnipresente en el mundo novelístico de Marías, es que "our world is disclosed above all, as a world permeated by absence" (Young 2001 75). Esta revelación o apertura del mundo (novelístico) motivada por las ausencias es otra lectura posible de la negra espalda del tiempo. Para Heidegger, las ausencias evocan un sentimiento de duelo. Sin embargo, no se trata de una nostalgia por lo perdido, sino de un duelo nietzscheano, creativo y creador (*schöpferisch-erzeugend*): "It is creative, because, in that it is a 'remembering', or better 'commemorative thinking', [...] it is also a *projective founding* [stiften] [...]" (Young 2001 75 énfasis añadido). En Marías las ausencias son un móvil importante de la escritura, como expresa también la muy (auto)citada línea del escritor como un "hilo entre los muertos y los vivos". Ausencias, o espectros de la herencia, para tomar prestado el término de Isabel Cuñado, juegan un papel esencial en las novelas de Marías, como por ejemplo la sentida ausencia del hermano y de la madre muertos a los que el autor dedica *NET*, la del mentor Benet, del padre o de los amigos paternos muertos o moribundos en *Todas las almas*, de la amante muerta en *Mañana en la batalla piensa en mí*, de la tía y primera mujer del padre que desencadena la narración en *Corazón tan blanco*, la ausencia lamentada de Luisa en *Tu rostro mañana*, y, desde luego, la de los muchos escritores muertos u olvidados cuyas sombras habitan y sostienen su obra.

²⁰² Aunque adapto la traducción de Barjau como base de esta cita, me permito hacer varios ajustes para acercarla más a su original. "Entzug ist Ereignis. Was sich entzieht, kann sogar den Menschen wesentlicher angehen und in den Anspruch nehmen als alles Anwesende, das ihn trifft und betrifft. Die Betroffenheit durch das Wirkliche hält man gern für das, was die Wirklichkeit des Wirklichen ausmacht. Aber die Betroffenheit durch das Wirkliche kann den Menschen gerade gegen das absperren, was ihn angeht,

Esta retirada, o darle la espalda, solicita una reacción que Heidegger describe como un señalar²⁰³ hacia aquello (lo *Bedenkliche*) que al retirarse nos arrastra consigo mismo. En estas páginas el filósofo propone características importantes para la redefinición de su "cogito heideggeriano" (en oposición al cartesiano) igualmente relevantes para el pensamiento literario de Marías: un pensamiento marcado por un dejarse llevar (abrirse y ser arrastrado), una aparente pasividad (reacción o quizá *disponibilidad* más bien que acción), y, aún más sugestivo, un *señalar hacia* los enigmas que se evaden del conocimiento en vez de pretender resolverlos racionalmente. Es este señalar (en oposición a analizar o explicar) lo que abre un espacio semi-oculto (la negra espalda en Marías, retirada, claro del bosque u horizonte en Heidegger), inaccesible al pensamiento científico y hasta metafísico, cuya exploración misma es lo que constituye su *ergo sum*.. Es este pensar, en forma de atravesar la región indefinible de la contemplación que Heidegger llama el habitar (*wohnen*) el mundo del ser humano:

Señalando hacia [la espalda], el hombre *es* un ser que señala. Sin embargo, el hombre no es primero hombre y luego, como un atributo adicional, el que señala, sino: arrastrado hacia lo que se retira, en este arrastre mismo hacia la retirada y señalando hacia la retirada, es cuando el hombre es humano (WD 11 énfasis de Heidegger)²⁰⁴.

angeht in der gewiss rätselhaften Weise, dass es ihm entgeht, indem es sich ihm entzieht. Das Ereignis des Entzugs könnte das Gegenwärtigste in allem jetzt Gegenwärtigen sein und so die Aktualität alles Aktuellen unendlich übertreffen" (WD 10-11).

²⁰³ Desgraciadamente, en la traducción se pierde necesariamente la explicación de Heidegger llamando la atención al parentesco entre los verbos re-tirar, *ent-ziehen*, y *zeigen*, señalar.

²⁰⁴ Traducción mía. *Als der dahin Zeigende ist der Mensch der Zeigende. Der Mensch ist hierbei jedoch nicht zunächst Mensch und dann noch ausserdem und gelegentlich ein Zeigender, sondern: gezogen in das Sichentziehende, auf dem Zug in dieses und somit zeigend in den Entzug, ist der Mensch allererst Mensch* (WD 11 énfasis de Heidegger).

La última frase de esta cita de *Qué quiere decir pensar* describe ingeniosamente el pensamiento literario de Marías y, de paso, el motivo detrás de sus estrategias narrativas. Se podría resumir o simplificar la trama de su obra como una elaboración novelística de un señalar constante hacia lo que se evade del conocimiento racional, lo que queda a oscuras, es decir hacia este "abismo [...] que aparece no como cosa distinta de la espalda sino como su refuerzo o sinónimo" (LF 337). Como explica Marías en el ya citado ensayo que elabora esta metáfora, el original de Shakespeare no es "negra" espalda, sino "oscura" espalda, *dark back of time*. Este ámbito de lo no-conocido que se evade de la luz de la razón inspira la contemplación justo por su ocultamiento y en su *retirada*. Por lo tanto, ya a partir de su primera obra de peso más filosófico, *El monarca del tiempo*, Marías introduce un juego de luz y sombras que es el revés de la actitud racionalista, y que reaparecerá con variantes, en sus novelas consiguientes. La luz se asocia con el *desconocimiento*, y la sombra con la contemplación y otro tipo de conocimiento asociado a la creación. Ya en el primer cuento del MT el narrador nos dice que "Nada sabemos, porque el ejército no admite los casos dudosos ni es cognoscible, y allí donde asoma su esencia *demasiado relampagueante para ser contemplada* no caben más que la indiferencia, el disimulo, la omisión y el silencio. Cuando así se muestra su naturaleza terrible, mejor no intentar aprehenderla, mejor no enterarse de ella" (MT 51 énfasis añadido)²⁰⁵. Pero el pasaje que mejor captura este juego invertido de luz y sombras lo

²⁰⁵ También en *Negra espalda del tiempo*, la novela que más teoriza sobre conocimiento y arte, o arte como vía de conocimiento, leemos: "Ya he dicho antes en todo caso que carezco de espíritu periodístico [...]. Es como si despreciara cualquier conocimiento forzado o arrebatado y activo y ansioso [...]. Esta actitud sería sin duda incompetente e imperdonable en un erudito o en un reportero o en un científico, pero yo no soy ninguno de ellos [...]" (NET 410).

encontramos en la "Llama tutelar", la conversación entre el maestro Lemarquís, defensor del pensamiento científico, y Valerio, ángel tutelar, para quien las sombras son proféticas y la luz racional, sólo al apagarse, le inspira fe:

Así soy yo ante la fugaz presencia nebulosa y ardiente de esas sombras, ¡profetas del pasado y del presente, de lo condicional y del futuro, emisarios de la aurora de quermes que a todos llega, inunda y estremece! Como una hermosa flor indiferente que sorteja los flébiles amores de aquel que la contempla, alienta y besa celoso día a día, embelesado, así soy yo ante su saber siniestro, ¡reflejo de impureza y de los tiempos que el Tiempo olvidará y borrará el viento! [...] así soy yo ante el sino que me espera, negrura y horror y negrura y llanto, por buscar el saber en lugar de aguardarlo. [...] Su saber se ha apagado y mi fe crece (MT 162-3).

Cuando el saber se apaga y las preguntas se quedan *sin* respuestas, el espacio del pensamiento y de la narración crece²⁰⁶. Como consecuencia, el pensamiento que propulsa la narración en Marías se puede describir más bien como un explorar en forma de 'errar' por esta zona de sombras²⁰⁷. Este "errar con brújula", o pensamiento errabundo, es una característica particular del estilo literario de Marías. No sólo evoca, como expliqué en el capítulo anterior, la estructura temporal fluida de Bergson de una manera parecida a su mentor Juan Benet. Esta forma de novelar desprendiendo de una clara y aparente línea narrativa desde el principio hasta el final de sus novelas, está íntimamente ligado a su pensamiento literario. Como el mismo autor explica en un ensayo breve comentando su estilo,

²⁰⁶ Véase también el capítulo introductorio. La influencia de lo dionisiaco de Nietzsche en Heidegger es importante, lo que demuestran los dos volúmenes (Nietzsche I y II) y muchos ensayos más dedicados a su predecesor, como por ejemplo "Wer ist Nietzsches Zarathustra" (VA).

²⁰⁷ La sombra como metáfora para la creatividad literaria en Marías reaparece también en el título de sus ensayos (*Mano de sombra*) y varias menciones a la línea de sombra de Joseph Conrad, como línea de conocimiento o línea que separa ficción y realidad.

lo principal es que carezco enteramente de visión del futuro. No sólo no sé lo que quiero escribir, ni adónde quiero llegar, ni tengo un proyecto narrativo que yo pueda enunciar antes ni después de que mis novelas existan, sino que ni siquiera sé, cuando empiece una, de qué va a tratar, o lo que va a ocurrir en ella, o quiénes y cuántos serán sus personajes, no digamos cómo terminará ("Error con brujula" LF 100).

Esta forma de narrar, Marías lo rebautiza *instalarse en la errabundia* (LF 101), es una técnica que el autor también admira en Proust, Sterne, Nabokov, Bernhard y Benet. Sin embargo, tampoco se trata de un error gratuitamente por las páginas. El autor modifica, por ejemplo, su "errabundia" de "aparente" (101), y también insiste en la última página de este breve ensayo que sí está persiguiendo un objetivo importante: el de querer verse "obligado a detenerme por una divagación o una digresión o un inciso", no por capricho o razones puramente estéticas, sino porque "quiero verme forzado a pararme a pensar [...]" (LF 102).

Como afirmaba el propio Marías²⁰⁸, novelar es pensar. Las paradas o demoras en este camino constituyen tanto impulsos de creatividad (la novela que se está construyendo), como pequeñas iluminaciones, ya que, según el mismo autor, le permiten aprender, juntos con sus lectores, cosas importantes sobre la condición humana, "de la persuasión y la instigación, [...] de la imposibilidad del saber y la imposibilidad de ignorar, de la sospecha, del hablar, del callar" (LF 102). Heidegger, en el ámbito filosófico, habla de una necesidad de "repensar" el acto de pensar, describiéndolo como un cuestionar, caminar, detenerse, pausar, volver, y así, haciendo camino. Por lo tanto, muchos títulos mismos de la obra del filósofo enfatizan un pensamiento en forma de

²⁰⁸ Véase nota 2 de la introducción general.

peregrinaje físico, cuyo único fin es el camino mismo²⁰⁹. Esta característica es otro punto de encuentro entre el novelista y el filósofo, y es aún otra razón más por la cual el pensamiento de Heidegger es tan propicio, tan productivo como "crítica literaria" para un escritor con estas características. No podría pensar en una calificación más apropiada para Marías que aquella que le otorga George Steiner a Heidegger: tanto el filósofo como el novelista, aunque cada uno de su manera y dentro de su ámbito particular de creación, son "indefatigable walker in unlit places" (18).

Una estrategia clave en Marías para lograr este pensar errando o errar pensando como materia de sus novelas, consiste en erigir una estructura narrativa basada en interrogaciones que no llevan a una respuesta definitiva, sino a la contemplación y anticipación de varias posibles respuestas, las cuales abren más preguntas. Aunque los diálogos forman el eje central de novelas como *Toda las almas* y *Tu rostro mañana*, parecen más bien monólogos disfrazados de diálogos. A pesar de esta estructura dialogada hay poco intercambio eficaz de información (en el sentido que éste avanza la revelación de datos) entre los personajes que a menudo cumplen el papel de entrevistado y entrevistador. La conversación entre Cromer Blake y el narrador 'perturbado' es una muestra de la permanente conciencia de la narración, esto es, de la importancia del *cómo* narrar y la -casi- irrelevancia del *qué*. No se trata únicamente de una preocupación por la narración en sí, sino además por la recepción del interlocutor ficticio (Cromer Blake, Rylands, Wheeler) y del lector (cómo leerá, anticipará e interpretará la información revelada). Además, el 'intercambio' entre los dos personajes demuestra la coexistencia

²⁰⁹ *Caminos del bosque* o *Sendas perdidas* (*Holzwege*)²⁰⁹, por ejemplo, o *Hitos* (*Wegmarken*: literalmente *Marcos en el camino*) o *De camino al habla* (*Unterwegs zur Sprache*).

de dos ‘conversaciones’: la conversación ‘real’, enunciada a voz alta, y la conversación ‘mental’ (las especulaciones, interpretaciones y ampliaciones de lo dicho. Conversación imaginada, ya que el narrador *se* pregunta para sus adentros, y se imagina igualmente posibles respuesta del interlocutor).

Las ‘quejas’ del narrador sobre la imposibilidad de sacar información de su interlocutor Cromer-Blake reflejan la táctica misma que forja la narración en la novela. Al igual que el narrador sin nombre, el lector se da cuenta de que “[el narrador/ Cromer-Blake] es capaz de perorar durante horas sobre cualquier tema haciendo que parezca que está hablándome [de Clare Bayes], pero aún no me ha dicho nada de lo que me conviene saber; es capaz de revelarme sus deseos más íntimos y sus ambiciones más verdaderas, de hacerme toda clase de confesiones que no le pido” (98). Lo ‘que le conviene saber’ al narrador es simplemente si Clare Bayes estaría dispuesta a considerar una relación amorosa extramatrimonial. Por esa razón, el narrador busca la compañía de Cromer Blakes a fin de “preguntar ahora mismo por la mujer de la cena” (82). La intención de plantear la pregunta propulsa la narración de las siguientes veinte páginas, aplazando el ‘ahora mismo’ hasta la página 101. Durante estas páginas que transcurren entre la decisión de formular la pregunta y su enunciación, el narrador elabora una serie de reflexiones y consideraciones sobre cómo preparar la pregunta, cuáles serían las condiciones óptimas para pronunciarla (“en cuanto haya servido las copas y esté sentado le preguntaré por ella y por su marido” 82), cómo manipular la conversación para crear un ambiente propicio para hacer la pregunta más eficaz, y qué emociones y reacciones producirían en el interlocutor (“yo iba a referirme a la salaz y atolondrada conducta del *warden* y a aprovechar para interrogar a Cromer-Blake acerca de Clare y Edward Bayes, pero

seguramente para él todo aquello carecía de novedad e interés” 85). El narrador sigue revelando al lector sus tácticas para acercarse al tema mientras que la anticipación por el momento favorable termina en frustración (“en otras circunstancias yo habría preguntado”; “tenía prisa por saber de Clare Bayes y sólo estaba a la espera de algún resquicio en la conversación que me permitiera volver a ella” 88). Después de diez páginas de insistir en “voy a preguntarle inmediatamente si Clare Bayes tiene o ha tenido amantes”, “voy a preguntarle si puedo ser el fructuario”, “voy a preguntárselo en el acto”, “voy a preguntárselo a bocajarro”, etc, y en no cumplir, después de innumerables intentos frustrados y evasiones constantes de Cromer-Blake, éste último le pregunta por fin si “estás pensando en serio en Clare Bayes”, y él contesta: “en realidad no” (91). La explicación del narrador, por qué no hace la pregunta (porque podría carecer de *interés* para el interlocutor = lector) es la clave para entender esta estética de desorientación del autor: “no debería pensar estas cosas, debería pensar en cosas más interesantes. Sobre todo hablar de cosas más interesantes. Perdona” (92). Mientras que reflexiona sobre el *cómo* y *cuándo* de esta pregunta, no sólo alimenta la curiosidad del lector (quien ansia saber), sino que abre durante este proceso otras preguntas que parecen tener aún más relevancia, pero las cuales tampoco se pueden formular, ya que desviarían demasiado del tema Clare (“*He querido saber* quien era la persona [‘Jack’] que Dayanand y Cromer-Blake pretendían en aquellos días o que tal vez, mejor dicho, pretendían conservar; *he querido saber* quién fue el nexo tan grave que los unió” 90). Marías demuestra que las respuestas no sólo siempre decepcionan (a la pregunta directa si Clare tiene amantes, Cromer-Blake contesta ‘Sí. No. No lo sé’ 101), sino que no tienen valor narrativo. Como admite el propio narrador de *Todas las almas*: “si lo que quiere (Cromer-Blake) es

distraerme (al evitar respuestas), disuadirme, se está equivocando de método. Cuanto más eluda o demore decirme las cosas que me interesen, mayor se hará ese interés, más urgente, más exclusivo, más abarcador” (99). Esta estrategia de narrar sin revelar, o el ‘tabú’ de hacer preguntas que no permiten evasión, se formula otra vez en *Baile y sueño*, cuando el narrador evita preguntar de una manera directa, puesto que

sabía [...] que si le preguntaba directamente o intentaba que se centrara en un suceso determinado, *él no haría caso y lo rehuiría* [...], sin duda no comprendía a esas personas que disfrutaban contando lo que han vivido y ya conocen de sobra, desenlace incluido, y menos aún a esos escritores narcisistas de diarios que no acaban de zafarse nunca de sus jornadas vencidas, y las reiteran con florituras” (66-67).

Como parte de su "ética de desorientación", las interrogaciones veladas en Marías sirven para anticipar respuestas y abrir caminos hacia nuevas digresiones. En Heidegger esta táctica se valora como una expansión del pensamiento, ya que lo *fragwürdige*, lo que merece ser cuestionado, como explica Heidegger, puesta que preguntar construye caminos ("die Frage baut an einem Weg" TK 5), mientras que las respuestas agotan el pensamiento²¹⁰. En Marías, el ‘arte’ de interrogar, de narrar y de enganchar (de arrastrarnos hacia lo que se oculta) apuesta por lo que no se narra, por lo que se insinúa como presencia posible al otro lado de lo que nos da la espalda, y el rostro que se nos oculta.

Marías intenta, según sus propias palabras, “que se vea lo no mostrado. Es decir que a través de los preparativos, o de las consecuencias de una escena, veas esa escena”, sin que, realmente, se haga presente o presencia (Imaginar para creer LF 27). Una vez des-ocultado lo oculto y todas las posibilidades eliminadas, la escena pierde interés como

²¹⁰ Es la definición del acto de pensar como *légein*, aspecto importante al que volveré más tarde.

objeto de contemplación, como objeto de arte y objeto del pensamiento. Irónicamente, Marías reconoce por tanto también la escritura como un posible acto que "fija y dibuja y hiela", eliminando sombras y esterilizando el proceso de creación al paralizar el movimiento que Heidegger describe como retirada y arrastre entre objeto oculto digno de contemplación, y su contemplador:

Escrito está y se repite idéntico sin compasión ni esperanza -la historia es ésta y éstas son las palabras-, contando o diciendo lo mismo cada vez que se lee u hojea o consulta, del mismo modo que la acción elegida y congelada de un cuadro jamás avanza ni retrocede, y en él nunca veremos el rostro de quien fue pintado de espaldas ni la nuca de quien se retrató de frente no el lado oculto de quien ofreció el perfil. [...] Contar es lo que más mata y lo que más sepulta, lo que fija y dibuja y hiela nuestro rostro [...]" (NET 73).

La primera frase de *Tu rostro mañana*, "No debería uno contar nunca nada", se entiende por lo general como una alusión al tema de la traición. Sin embargo, tomando en cuenta este pasaje de *Negra espalda del tiempo*, resalta también el riesgo de la escritura como una posible sepultura. Esta conciencia del escritor se manifiesta en diversas tácticas narrativas para evitar que la escritura se convierta en un proceso determinante que elimina futuras posibilidades.

Desgraciadamente, al traducirlo a otro idioma, se pierden muchas alusiones importantes de Heidegger. *Zeigen* significa señalar, pero también enseñar (el dedo índice es *Zeigefinger*). También, *Zeiger* es la mano del reloj que marca la hora. Heidegger juega con la aparente semejanza de estas palabras, *zeigen*, *Zeit*, *Zeichen*, para establecer una serie de significados entrelazados, entre el señalar, el tiempo y el signo, los cuales

congregan el acto de pensar²¹¹. Para escaparse del peligro de una escritura que sepulta o produce un pensamiento "lúcido" y por tanto estéril, Marías crea narradores que, más que actores o investigadores periodísticos, son observadores o contempladores que, en palabras de Pittarello, habitan la sombra de esta negra espalda del tiempo²¹². En vez de actuar, anticipan y aguardan, se dejan llevar (arrastrar) por los enigmas en vez de resolverlos, y *señalan* construyendo escenas como artefactos visuales (imagen-cristal o imagen-memoria, para hacer de nuevo referencia a Bergson, o *cúmulos*, pensando en Benet), que por su ambigüedad y poder de evocación conjuran (*congregan*) una gama de interpretaciones, con la finalidad de "hacer ver lo no mostrado". Por lo tanto, pensamiento, en Marías, es tanto un señalar, un *hacer ver* como un errar con brújula. En sus *Vorträge*, Heidegger insiste justamente en estas tres calidades para un pensamiento apropiado para nuestro tiempo. Si hemos perdido la capacidad de pensar, escribe Heidegger, es porque hemos perdido la paciencia de esperar la llegada del pensamiento (*das Zu-denken*). Este esperar, para Heidegger, se equipara a un avizorar lo que se dirige hacia nosotros desde el des-ocultamiento:

Esperar significa aquí: dentro de lo ya pensado, *buscar con la vista* lo aún no-pensado que se mantiene todavía escondido en lo ya-pensado. Esperando así estamos ya, pensadores, en camino hacia lo que queda por pensar (*das Zu-denkende*). Este camino podría bien ser un *andar errante*..

²¹¹ De hecho, congregación como sinónimo de pensamiento es muy adecuado. El filósofo explica en otro ensayo que una parte del significado de la palabra original de pensar era *congregar*, *legéin*, que al traducirse al latín, *ratio*, se perdió. En cierto sentido la base del racionalismo, y con ello la base de la mentalidad y forma de pensar de nuestra cultura occidental, es el resultado de una mala traducción. Véase al respecto

²¹² En "Guardar la distancia", Pittarello describe la estética de la desorientación de Marías como un "habitar la sombra [que] requiere, además de la inercia, el silencio. Si transmitir una información es imponer un vínculo, recogerla es modificar la imagen consabida del mundo y ajustar relaciones, perspectivas, proyectos" (sin paginación).

[Este andar errante] se dirige, no obstante, siempre hacia lo que da a pensar²¹³ (VA 139 énfasis añadido).

No se trata, ni en Heidegger, ni en Marías, de una simple revaloración de la intuición (bergsoniana) en oposición a la razón, ni tampoco de una vuelta al irracionalismo del siglo XIX al "darle la espalda al racionalismo", ni mucho menos. El *cogito ergo sum* de Heidegger se distancia de la visión cartesiana y propone un pensar cuyo objetivo yace en la exploración (de un pensador reconsiderado como "indefatigable walker in *unlit places*" (Steiner 18) de esta región oculta que se retira y, al darnos la espalda, nos arrastra hacia ella. De hecho, Heidegger se abstiene de otorgarle un sentido esencialista a su propuesta del *cogito*, como sí propone Descartes, cuando especifica que este ser que señala (*zeigt*) es un signo mismo (*Zeichen*), pero, un signo que desde hace tiempo (*Lang/ ist die Zeit*) está vacío de significado (*deutungslos*). "Ein Zeichen sind wir, deutungslos", cita de Hölderlin, refiriéndose con este "nosotros" al hombre moderno de la era tecnológica.

La evocación de Hölderlin introduce ya el siguiente paso en este aprendizaje de un pensar nuevamente genuino, propuesto en *Qué quiere decir pensar*. Más que construir *un puente* entre el pensamiento científico y el pensamiento poético²¹⁴, hace falta un *salto*

²¹³ "Warten heisst hier: Ausschau halten und zwar innerhalb des schon Gedachten nach dem Ungedachten, das sich im schon Gedachten noch verbirgt. Durch solches Warten sind wir bereits denkend auf einen Gang in das zu-Denkende unterwegs. Der Gang könnte ein Irrgang sein. Er bliebe jedoch einzig darauf bestimmt, dem zu entsprechen, was es zu bedenken gibt" (139).

²¹⁴ No se puede insistir lo suficiente en la dificultad de traducir a Heidegger, y en la inmensa pérdida de significado cuando se intenta reimplantar su pensamiento, tan enraizado en la lengua alemana, en otros idiomas. Un ejemplo es el verbo *dichten* y todas sus derivaciones. Al traducir *dichten*, *Dichtung* al inglés o al español se pierde una parte importante. *Dichten* no significa exactamente *poetizar* y no se limita a escribir en verso, mientras que *poesía* o *poetry* es sólo una variación de *Dichtung*. *Dichtung*, en alemán, abarca toda la creación literaria, o hasta simplemente invención o fabulación, ya que incluye también lo oral.

(WD 10). El pensamiento literario desarrollado en las novelas de Marías constituye un ejemplo de este salto. Desde esta perspectiva, podríamos reconsiderar la construcción de la imagen por medio de la narración -la técnica narrativa más esencial y extendida en sus novelas- como un "pensar-señalar-errar", capaz de escaparse de una escritura que sepulta, (decimonónica, realista), como advierte el autor de *Negra espalda del tiempo*, y en el cual emerge el *cogito* como ser en el tiempo, en búsqueda de un significado más trasendente, a través de la expresión artística.

He afirmado que el estilo literario de Marías se reconoce por su ambigüedad. Puede que aquello sea uno de los rasgos más comentados de su obra. Sin embargo, a pesar de esta característica sobresaliente de su escritura, se ha intentado poco (o sólo de paso) analizar su estilo como reflejo de un pensamiento muy particular. Navarro Gil publicó "Una aproximación al estilo literario de Javier Marías" (2004) en la cual comenta la peculiaridad del estilo del autor. Identifica, por ejemplo, una "formula narrativa" que el autor crea y sigue a partir del *Hombre sentimental*. Esta formula consistiría en dos pilares:

la configuración de un narrador reflexivo o especulativo que cuenta en primera persona hechos pertenecientes a un pasado brumoso en el que indaga para encontrar un sentido coherente y, de otro, la confección de un discurso en espiral basado en la acumulación de digresiones que interrumpen de continuo un frágil hilo argumental (188).

Según la crítica, este discurso en espiral es la directa influencia del *Tristram Shandy*, de Sterne, mientras que la "errabundia", los constantes digresiones y incisos, "figuran así uno de los aspectos más personales del estilo narrativo de Marías [...] (191). Sólo en el

último párrafo del artículo se dedican tres frases directas al estilo del autor. Observando que el *cómo* de la narración tiene mas peso en Marías que el *qué*, Navarro explica que

Una narración de este tipo [digresivo] precisa de un párrafo largo repleto de oraciones subordinadas. Es especialmente frecuente el empleo de oraciones comparativas que sirven para expresar las frecuentísimas asociaciones que tienen lugar en la mente del narrador. Las cláusulas parentéticas, las oraciones disjuntivas, los incisos y la reflexión sobre el propio lenguaje utilizado en el discurso son también características predominantes de las narraciones del escritor (192).

No cabe duda de que la observación de Navarro es tan acertada como obvia. Tampoco se debe desestimar la influencia del estilo de Sterne en Marías. Sin embargo, en Marías contenido y estilo no son dos aspectos separables, ni basta con resaltar su estilo digresivo o tratarlo como simple cuestión de influencias, sin reflexionar sobre las posibles implicaciones filosóficas de la preferencia por estos modelos. Propongo, por lo tanto, buscar una justificación de las particularidades del estilo del autor en su pensamiento mismo. Marías reconoce en una entrevista la importancia de la ambigüedad y ambivalencia que, según él mismo, se expresan en el abundante uso de los "muchos quizás, muchos esto, o lo otro, o lo de más allá" (Iborra 158). No sólo abren la puerta a su estructura digresiva o discurso en espiral. Estos *quizás* son clave en un autor que evita narrar para iluminar hechos (esto sería una escritura que "fija y dibuja y hiela"), y que se inspira más en este juego de luz y sombras, de un constante des-ocultamiento (o errar en "unlit places"). El lenguaje de Marías, elogiado por unos, condenado por otros, cumple el papel en sus novelas de un *performance*, más que intercambio eficaz de información. El objetivo consiste en no revelar hechos, sino en demostrar (*señalar hacia*) lo que significa habitar el mundo. Según Krell, el habla vista como congregación del pensamiento (*legéin*), y no como su traducción adulterada *ratio*, es también la característica más

saliente de Heidegger. Nietzsche le dirigirá a Heidegger a la devaluación del pensamiento racional y a la reconsideración del lenguaje no como instrumento del pensamiento, sino como pensamiento mismo (123). En "Carta sobre el humanismo", Heidegger declara la necesidad de liberar el lenguaje de los confines de la gramática para repensarlo como poetización de un pensamiento libre. Dándole la espalda a *ratio* a fin de recuperar la capacidad de pensar como *legén* Heidegger propone abrir la mente a "anxiety and essential ambiguity and ambivalence". Sólo entonces "something irreversible happens to discourse: representational, propositional, evaluative, and all 'necessitarian' modes go silent as thinking approaches the core of human finitude at the center of the hermeneutical encirclement" (Krell 124). El estilo de Marías refleja la misma actitud anti-racional (¡no irracional!) y descarta (gran tema de *Negra espalda del tiempo*) el discurso representacional. Y su objetivo consiste en crear una escritura que no sepulte, que no fije ni hiele, que dé vueltas, no alrededor del propio ombligo, sino un lenguaje-pensamiento propicio a "conjeturar, cavilar, incluso decidir sobre lo que fue [...] con máxima libertad" (MT 51), un lenguaje-pensamiento que cuente "sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni buscar coherencia" (NET 41). Así sólo se cristaliza el ser en el tiempo como fenómeno estético²¹⁵ con todas sus contradicciones y enigmas inherentes intactos.

Uno de los textos fundacionales del pensamiento de Marías, como expliqué en el capítulo introductorio, lo constituye su lectura de *Julius Cesar*, de Shakespeare, "Fragmento y enigma y espantoso azar" (MT). El propósito del ensayo de Marías es

²¹⁵ "Nur als aesthetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt" (Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* 47).

refutar la premisa generalmente aceptada, de que no hay más que una verdad. Según Marías, el gran acierto de la tragedia consiste en el hecho de que

no se trata de confrontar una verdad o quizá veracidad con una obvia falsedad y ver si ésta triunfa en su momento presente (no lo hará), sino de comprobar cómo [...] entre dos o más verdades o quizá veracidades, cada momento presente hará prevalecer la suya. Y la hará prevalecer, aun cuando esas dos o más se excluyan y nieguen mutua y aparentemente (MT 114).

La verdad redefinida como noción dinámica, ambigua, en vez de absoluta, excluyente, refuerza de nuevo el papel del lenguaje como *performance* que manipula, engancha, convence (*arrastra*) en vez de informar de hechos²¹⁶. La influencia de Shakespeare en Marías es obvia, como demuestra este ensayo suyo, el cual se puede leer como manifiesto de su poética de la verdad; y lo demuestran, desde luego, los títulos de sus novelas y los muchos motivos, citas y préstamos de personajes shakespearianos (Desdemona, Yago, Otelo, Macbeth, Ricardo III, etc.) que reaparecen en toda su obra.

Precisamente es hablando de Shakespeare, donde Heidegger y Marías encuentran otro denominador común que demuestra de la afinidad de su pensamiento. En "Heidegger and Tragedy", Michael Gelven identifica paralelismos entre el uso y la función del lenguaje del filósofo y el del dramaturgo inglés²¹⁷. Explica que el efecto que produce la tragedia en el espectador es el resultado de una estrategia de justamente no revelar hechos,

²¹⁶ En este ensayo Marías explica que "el término *verdad* ha de entenderse en su sentido 'político' o quizá 'social', es decir, como lo convincente, como lo que *obra* como verdad y no como otra cosa de más altos vueltos" (114), es decir, últimamente, la verdad es nada más el resultado exitoso de un *performance* del lenguaje.

²¹⁷ Véase también la tesis doctoral de Karen Gover, "Heidegger and the Question of Tragedy" (2005).

but to establish respect *for the meaning of human existence*. It takes just three words to inform someone that Romeo loves Juliet, but the knowledge of such fact is not the purpose of Shakespeare's art. Through his art he establishes the meaning of such love. His language is true, *not because it is accurate, but because it is performative*. That is to say, we attend the theatre, not to find out what is going to happen, but to celebrate its meaning [...]. In tragedy, *language does not reveal what is the case, it establishes an order of meaning, for its nature is performative*" (Gelven 225 énfasis añadido).

Igualmente, el pensamiento literario de Marías se construye por medio de un lenguaje que en sí mismo ya refleja pensamiento, que es evocativo, sugestivo, y no preceptivo o preciso, cuya preocupación se centra en establecer no *un* significado, sino *un orden* de significados (los "esto, o lo otro", "o...o", "lo de más allá"), y que transmite un esfuerzo de aproximación a un sentido, por definición, siempre evasivo. De hecho, es cierto que desde un punto de vista gramatical o racional, el lenguaje de Marías es impreciso o hasta a veces incorrecto. Sin embargo, al reconsiderar el habla como reflejo -más que vehículo- de pensamiento, se podría argüir que lo contrario es cierto. Puesto que no se acepta la posibilidad de una verdad o saber absolutos (Marías prefiere el término 'veracidades', según él, probabilidades convincentes) sólo existe la posibilidad de un acercamiento, el cual se cristaliza en estas frases largas, oraciones subordinadas, paréntesis e incisos, justo para ser más preciso y evitar excluir ninguna posibilidad de significado. O en elegir palabras no porque quepan léxicamente, sino por su peso evocativo²¹⁸. Es esta constante preocupación por precisar la palabra ideal para capturar un sentido evasivo, y la conciencia simultánea de la misma imposibilidad, lo que genera el "discurso en espiral" o estilo digresivo de Marías. Y es esta caza por la palabra única, perfecta, que igualmente

²¹⁸ Un ejemplo sería la muy comentada (y criticada) primera frase de *Negra espalda del tiempo*: "Creo no haber confundido *todavía nunca* [...]" (9 énfasis añadido).

está en el centro del pensamiento de Heidegger. La observación de David Wood al respecto viene muy a cuento para comprender la conexión entre estilo y pensamiento en Marías:

One could try to interpret the apparent orientation [of the later Heidegger] to the *unique word as the very principle that generates constant revision*. For it is unachievable! One of the names of this principle would be 'desire'. To that extent one could *justify belief in truth as a regulative ideal*, not because one thereby gets closer to it, *but because it generates a multiplicity of texts*, and in the succession of such texts, and *the light generated by their constant displacement of one another, is the only truth* (Wood 2001 149).

Esta observación perspicaz de David Wood nos lleva de nuevo al juego extendido en Marías de luz y sombras, de la inversión del racionalismo en lo que concierne a la importancia del lenguaje como des-ocultamiento. Como dice David Wood, la fe en la verdad no está basada en una creencia de lo real, sino que funciona como generador de una multiplicidad de textos²¹⁹. En este contexto sitúo el uso notorio de los "muchos quizás" del autor. Heidegger nos proporciona una teoría sobre el significado filosófico de esta palabra, muy aplicable al estilo narrativo de Marías. Krell describe un encuentro con Heidegger, en el que el filósofo analiza la palabra *quizá* y le otorga una importancia especial, una suerte de clave de acceso a esta región oculta a la razón:

[...] Heidegger suddenly spoke of [clearing/Lichtung] in a new way, repeating several times in an animated and even elated manner the word *vielleicht*, 'perhaps', 'possibly', separating the two syllables by scarcely audible breath and raising the tone of his voice on the second, '*viel-leicht*!' And this suggests 'very readily,' 'very likely'. The *vielleicht*, with respect to *lichtendes Bergen*, implied the possibility of an openness in which what

²¹⁹ Isabel Cuñado comenta, por ejemplo, que “Es posible que en estos espacios de fragmentación y de dispersión [de la narración de Marías] la única constante sea la incógnita y que el desconocimiento sea el impulso del proceso narrativo” (53).

presents itself -and perhaps even presencing itself -can come to the fore" (Krell 94).

Los rasgos estilísticos de Marías (los "muchos quizás, muchos esto, o lo otro, o lo de más allá"), reconsiderados en el contexto de la filosofía heideggeriana, sirven para liberar al pensamiento de los confines estériles de la razón y para reaprender *was heisst Denken*, con el fin de recuperar el sentido de *legéin*, el pensar como congregar, como camino propio del Dasein, su "thoughtfull dwelling" o "existential ground of thinking" (Stark²²⁰).

3.3.2. Horizonte y α -γηδεια: la esfera oculta del rostro

Siguiendo ideas desarrolladas en *Qué quiere decir pensar* y otros ensayos de Heidegger, he ofrecido una interpretación del motivo de la espalda en Marías como un símbolo del des-ocultamiento de la verdad y metáfora de su pensamiento literario. Es tanto dominio del pensamiento como motor de la creación artística justo porque indica no-accesibilidad, alejamiento (retirada) y resistencia al saber²²¹. Lo que merece ser contemplado (lo *Fragwürdige*) es lo que se mantiene en la sombra, lo que nunca se puede saber con certeza, o sólo como acercamiento en forma de aglomeración de posibilidades. Esta concepción poco ortodoxa de la fe en la verdad que crece al apagarse la luz de la razón, para retomar de nuevo un elemento de la "Llama tutelar" (MT), produce una multitud de textos con nexos e incisos. Llámese negra espalda del tiempo, retirada,

²²⁰ sin paginación.

²²¹ Para estudios que tratan de la resistencia a saber en Marías véase también Carlos Javier García, "La resistencia a saber y *Corazón tan blanco* de Javier Marías", *ALEC* 24 (1999): 103-120; y "Contar para olvidar. La política del olvido en *Corazón tan blanco*", de Álvaro Fernández, *NRFH* LI 2 (2003): 527-79.

arrastre, claro del bosque o horizonte, esta región delimita sus confines imprecisos a través de un juego de luces y sombras, en el cual se yuxtaponen dos éticas de pensamiento, según Heidegger, el pensamiento metafísico (excluyente e ineficaz) y un pensar post-metafísico (incluyente y "errante"). Marías dedica toda una novela a la misma descalificación de un saber absoluto y poder representacional del arte. Este cuestionamiento del alcance positivista de la razón, desde luego, no es únicamente heideggeriana. El filósofo nada más expresa lo que se cristaliza como reflejo de una conciencia general y muy extendida en la generación del escritor madrileño, a saber: del rechazo a la pretensión de escritores realistas de poder fijar con palabras una realidad absoluta fiel a los hechos vividos. Como consecuencia, Marías opone dos estéticas narrativas, una pretenciosa e inválida (el supuesto saber absoluto del realismo decimonónico), y otra, más cercana a la experiencia vital (una narración "errabunda" fundada en la contemplación, sugestión y evocación). En este contexto del juego de luz y sombras se revela la importancia del uso de un lenguaje ambivalente, y también cómo estilo y contenido están íntimamente ligados; cómo, a fin de cuentas, el lenguaje mismo llega a cumplir la función de pensamiento.

La importancia del pensamiento-lenguaje como des-ocultamiento se hace aún más evidente al entrar en otro aspecto muy comentado de la obra del autor, la revaluación del antagonismo entre ficción y realidad²²², resultado del cuestionamiento de la verdad positivista y, por tanto, de los límites del conocimiento. Sin embargo, antes será preciso volver a la piedra angular que da cohesión al pensamiento de Heidegger, a saber: la pregunta qué quiere decir *verdad*, qué significa *Da-sein*, *mundo*, y cómo un acercamiento

²²² Para un breve resumen de artículos que tratan del tema, véase capítulo 1.

filosófico (o post-metafísica, o pre-socrática) a la escritura de Marías nos puede ayudar a reconsiderar temas como el espionaje (o "don de Deza") en *Tu rostro mañana* como una metáfora del esfuerzo del novelista de descifrar el mundo, y, a la vez, de encontrarle un sentido a este signo sin significado que es el ser en el tiempo.

La estética o ética de desorientación en Marías halla una posible justificación en $\alpha\text{-}\eta\eta\delta\epsilon\iota\alpha$, el sinónimo de *verdad* que Heidegger adapta de los presocráticos, y que determina todo su pensamiento desde *Sein und Zeit* hasta sus últimos escritos dedicados al pensamiento poético. Literalmente traducido, $\alpha\text{-}\eta\eta\delta\epsilon\iota\alpha$ o $\alpha\eta\eta\delta\epsilon\iota\alpha$ significa desocultamiento. Implica un proceso dinámico del conocimiento, un movimiento bidireccional constante, en que ambas partes, ocultamiento y desocultamiento, son igualmente importantes. Como resume Young,

[t]he fundamental insight contained in the theory is that truth as 'correspondence' or 'adequacy' to the facts -the account of truth offered, since Roman times, by the philosophical tradition- actually presupposes a more 'primordial' truth which has the task of establishing what kind of 'facts' there are to which statements may, or may not, correspond. Heidegger calls this 'truth as disclosure' or 'aletheia', which he sometimes writes 'a-letheia' to highlight the idea of the foundation of truth as consisting in a coming-out-of-oblivion (Young 2001 22-23).

Esta definición de verdad como un proceso de establecer conexiones (establecer correspondencias entre hechos más que resaltar hechos mismos) recuerda la estructura temporal en Bergson, elaborada en el capítulo anterior. Sin embargo, el concepto heideggeriano de *verdad* acerca aún más el estilo, la estructura y el contenido de las novelas de Marías. De un modo similar a Bergson, Heidegger entiende el mundo como una red de nexos, sólo que para el filósofo alemán estos nexos constituyen horizontes, y más que una imagen temporal, fundan la metáfora misma del ser-en-el-mundo, de *Mit-*

sein, y también de *Sorge*. *Sorge*, en este contexto extratemporal demuestra que un comprenderse es únicamente posible como un reflejo concebido en horizontes ajenos:

Truth as correspondence presupposes reference, and reference presupposes -a point often overlooked- a 'horizon of disclosure' which, through disambiguation, first makes it possible. Only when we know what kinds of beings belong to a given domain of disclosure do we know what kinds of facts there are to which propositions may or may not correspond [...]. Heidegger, however, thinks of every human being as born into a very fundamental, 'transcendental' horizon of disclosure -as it were, the horizon of all one's horizon -and it is this that he calls 'world' (Young 2001 23).

La imagen del horizonte como ámbito de revelación y de ocultamiento no se debe entender como refutación o contradicción de la *negra espalda*. Más bien, ambas imágenes representan las dos caras de la misma medalla, o son la misma cosa en sus dos manifestaciones, las cuales, en su asociación, demuestran su naturaleza contradictoria inherente: una limitación que a la vez es expansión, y una retirada que implica apertura. Young aclara los dos polos del des-ocultamiento al recordar el significado en Heidegger, de *Tierra* y *Mundo*, entre los cuales se abre el horizonte como "domain of disclosure"²²³. Esta región, ilimitada e inefable, remite de nuevo a este juego de luz y sombras, y nos permite conectarlo finalmente con el gran tema de la última novela de Marías, a saber: la posibilidad de conocer nuestro "rostro mañana". *Erde*, tierra, para Heidegger, representa la idea que cada vez que se revela una perspectiva (un horizonte), otra se oculta. Estos horizontes (los ocultos y *el* desvelado) se equiparan a los rostros distintos que constituyen a cada ser. Habitar un horizonte (enseñar una cara) excluye otro, pero, naturalmente, no lo hace inexistente. Lo hace perceptible en y por su ocultamiento. *Welt*, mundo, por otro lado, es la totalidad de todos los horizontes,

²²³ *disclosure*: es inadecuadamente traducible con "revelación" en este contexto, ya que no captura del todo el sentido de un exponer, divulgar, abrir o hacer público.

within which all perspectives available to us are contained [...] This means that, through reflection on the character of truth, we know that belonging to our 'truth', in the sense of 'world', is an *indefinitely large totality of other possible 'truths', alternative horizons of disclosure*, 'views' disclosing other 'sides' of our world of beings that are equally disclosive of Being (reality) itself, yet blocked by our disclosure and, in fact, utterly unintelligible to us. It is this *region of ineffability*, the, as it were, epistemological depth to Being, which Heidegger calls 'earth' (Young 2001 39-40 énfasis añadido).

Es a partir de esta región de inefabilidad, esta totalidad ilimitada de otras posibilidades y horizontes alternativos que Marías construye el mundo de sus novelas. La concepción del mundo y del ser como una región inefable que sólo es visible, o conocible, como des-ocultamiento (es decir que cada desvelar implica a la vez un ocultar) aparece ya en *Sein und Zeit*, donde Heidegger le adjudica a lo oculto un valor temporal, como un *no-todavía* y sin embargo ya presente como proyección o posibilidad futura. Antes de leer el siguiente pasaje de Heidegger, será útil, para reconocer una vez más la relevancia de su pensamiento como posible teoría literaria para las novelas de Marías, recordar una de las citas más repetidas de los tres tomos de *Tu rostro mañana*, que los seres "llevan sus probabilidades en el interior de sus venas, y sólo es cuestión de tiempo, de tentaciones y circunstancias que por fin las conduzcan a su cumplimiento" (TRM 231-2)²²⁴. Es interesante notar que las fotos de Marías elegidas para las solapas de sus novelas capturan

²²⁴ O también "Cómo puede no verse en el tiempo largo que quien acabará y acaba perdiéndonos nos va a perder? ¿No intuirse ni adivinarse su trama, su maquinación y su danza en círculo, no oler su inquina o respirar su desdicha, no captar su despacioso acecho y su lentísima y languideciente espera, y la consiguiente impaciencia que quién sabe durante cuántos años habría tenido que contener? ¿Cómo puedo no conocer hoy tu rostro mañana, *el que ya está o se fragua bajo la cara que enseñas o bajo la careta que llevas*, y que me mostrarás tan sólo cuando no lo espere?" (TRM I 199 énfasis añadido).

esta misma idea del des-ocultamiento del rostro o $\alpha\text{-}\eta\delta\epsilon\iota\alpha$ ²²⁵. En este contexto, recordemos que Heidegger escribe en *Sein und Zeit* que

Se puede decir, por ejemplo: a la luna le falta todavía el último cuarto para estar llena. El no-todavía se reduce con el ir menguando de la sombra encubridora. Pero, al ocurrir esto, la luna ya está siempre ahí como un todo. Prescindiendo de que la luna, incluso como luna llena, jamás puede aprehenderse *por entero*, el no-todavía no significa aquí en modo alguno un no-estar-todavía-juntas las partes componentes, ni que atañe únicamente a la aprehensión percipiente. Pero el no-todavía que forma parte del Dasein no es sólo provisional y ocasionalmente inaccesible a la experiencia propia y ajena, sino que no 'es' todavía 'real' en absoluto. El problema no atañe a la aprehensión del no-todavía del Dasein, sino a su posible ser o, correlativamente, no ser (240)²²⁶.

La creencia en la inaccesibilidad a un conocimiento absoluto (sean hechos pasados, posibilidades futuras o el verdadero carácter de una persona), y la creación literaria como generadora de la verdad, le interesa a Marías desde los principios de su carrera como escritor. Recordemos, por ejemplo, el epígrafe de Ovidio que marca el tono del *Monarca del tiempo* y de las novelas consiguientes: "la mano no (re)conoció las armas excepto en juego"; es decir, sólo la mano que escribe ficción reconoce ("en juego") sus armas y así puede acceder a otra forma de conocimiento. La famosa y muy repetida cita en *Negra espalda del tiempo* aplica la misma idea al oficio del novelista para cuestionar la línea (de sombra) que separa ficción y realidad: "Relatar lo ocurrido es inconcebible y vano, o bien es sólo posible como invención" (NET 10). En *Tu rostro mañana* Marías recoge de nuevo este hilo y le da aún más peso, tanto metaliterario como filosófico.

²²⁵ Véase, por ejemplo, la solapa de TRM I, entre muchas otras.

²²⁶ Traducción de Jorge Eduardo Rivera.

3.3.3. *Wozu Dichter*: La mirada de Rilke, el don de Deza y los zapatos de Van Gogh

*None deserves the name of Creator
except God and the Poet*²²⁷

En "El origen de la obra de arte" (HW)²²⁸, Heidegger nos brinda una herramienta útil para interpretar los informes de Deza como novelización del proceso de la escritura en *Tu rostro mañana*, y también para reflexionar sobre la costumbre del novelista de inspirarse en objetos cotidianos para conformar su pensamiento literario. Sacar el mundo a la luz por medio del arte (literario) es una idea de la que Heidegger se apropia de Rilke y de Nietzsche²²⁹. La diferencia entre Heidegger y Rilke es que en Rilke el mundo que sale a la vista puede ser despreciable, asqueroso, mientras que en Heidegger sale en esplendor, y en Nietzsche es un mundo, por sombrío que sea, que afirma la vida (Young 2001 42). En Marías, sin embargo, la ficción como proceso de acercamiento a la esencia de la realidad queda lejos de una calificación moral, ya que le ocupa más el poder de la invención como descubrimiento mismo. Teniendo en cuenta la valorización de verdad como *αληθεια*, el trabajo de Deza para el MI6 británico se puede leer como metáfora de la labor del escritor quien, gracias a su don de invención, hace ver lo que no se percibe, es decir que en vez de copiar la realidad que le rodea, penetra su superficie para sacar a la

²²⁷ Percy Bysshe Shelley, "A Defence of Poetry".

²²⁸ "Der Ursprung des Kunstwerkes". Escrito en 1935-36 y recogido en *Holzwege* (HW).

²²⁹ Marías conoce la obra de ambos. De Nietzsche cita del *Nacimiento de la tragedia* en *El Monarca del tiempo*, y a Rilke le dedica una de sus *Vidas escritas* ("Rainer Maria Rilke a la espera, 81-88). Nótese que este "estar a la espera", para Heidegger, también es sinónimo de pensamiento (véase, por ejemplo, ED 47-9).

luz su lado oculto²³⁰. O, para retomar términos atribuidos a Heidegger, logra que *tierra* (el horizonte del ser) emerja de *mundo* (la totalidad de los horizontes), "rises up, that is to say, in its incomprehensibility" (Young 2001 41).

En un acto de ventrilocuismo reminiscente de *Negra espalda del tiempo*, la voz del novelista habla por la boca de Deza cuando describe su responsabilidad de "intérprete de vidas" como un "escuchar y fijarme e interpretar y contar" (TRM 27), "mis tareas de invención" (TRM 316), o un llevar a cabo "asociaciones, más que interpretaciones o desciframientos o análisis" (TRM 378). Es importante fijarse en que los personajes en las novelas de Marías cumplen raramente el papel de actores que avanzan la acción, sino que más bien, como los muchos objetos contemplados en su obra, se mantienen casi estáticos en el tiempo, como si se tratara de obras expuestas en una galería de un museo. El narrador se pasea por este "novela-museo" evaluando a los personajes-objetos como si fueran cuadros acabados²³¹. Los describe, analiza y juzga, no en un sentido moral o ético, y ni siquiera psicológico. Los presenta a la vista del lector en su 'enteridad', completando, por medio de la ficción, los dos lados de su esfera del ser: el lado iluminado

²³⁰ Cuando Deza reflexiona sobre la precisión de sus informes admite que "a medida que uno se va atreviendo, las preguntas se le multiplican y se le atribuyen más facultades, la perspectiva de lo cognoscible está siempre en un tris de perderse, y uno se encuentra un día con que de él se espera que vea lo indiscernible y esté enterado de lo inverificable, que conteste no ya a lo probable e incluso a lo sólo posible, sino a lo incognito insondable" (TRM 320).

²³¹ Las interpretaciones de Deza ocurren casi siempre a través del filtro de la representación, sea una pantalla, una fotografía o un cuadro. Él mismo describe su trabajo como un escrutar "los rostros hasta no verlos ya más como rostros vivos y en movimiento, observándolas como a pinturas, o como a dormidos o muertos, o como al pasado" (TRM 318).

(contemplado) tanto como el oscuro (evocado), como reliquias del pasado (averiguado) más su *constitutivum*, su todavía no-ser (inventado).

Marías sigue la misma táctica que Heidegger cuando éste analiza el cuadro de Van Gogh en "Origen de la obra de arte" (HW). Objetos de la cotidianidad (los zapatos en Heidegger, el cubo de basura en Marías) se arrancan de su entorno habitual (del lado de la esfera iluminado) para elevarlos, por medio de su contemplación, al rango de objeto de arte. Como explica Young, "In everyday experience in and through real art [world] becomes translucent, transparent to 'earth'. Experienced as the self-disclosure of an unfathomable 'mystery' it acquires radiance [...]" (2001 45). Inmersos en su lugar habitual los objetos se hacen opacos y se reducen a una mera presencia según su función²³². Una vez desvinculados y contemplados desde su pedestal, los objetos se redepositan en el contexto de su mundo (la esfera entera).. La translucidez del objeto se extiende a su mundo, ambos recreados por medio del arte²³³. Así pues, "a normally inconspicuous object is brought to salience by being put on exhibition, so that *the work can be thought of as putting its world 'on exhibition'* (Young 2001 38 énfasis añadido).

²³² Heidegger hace lo mismo con las palabras. Intenta romper el velo de su familiaridad que oculta su significado originario. En *Aus der Erfahrung des Denkens*, sugiere no pensar las palabras, sino moverse libremente dentro de ellas (ED 54). Del mismo modo, en Marías, tanto como los objetos y los personajes, las palabras se arrancan de su familiaridad y se examinan, analizan o reimplantan en una sintaxis forzada ("*todavía nunca*"), para hacer resaltar el peso de su significado. Los narradores de Marías son intérpretes, traductores que constantemente "exhiben" y evalúan las palabras, contemplándolas en su des-ocultamiento.

²³³ Del mismo modo Shelley define la esencia de poesía como un arte capaz de "purge from our inward sight the film of familiarity which obscures from us the wonder of being" y "creates anew the universe after it has been annihilated in our minds by the recurrent impressions of blunted familiarity (citado en *The Times Literary Supplement* 5016, 21/V/1999).

En "El origen de la obra de arte", Heidegger inicia su análisis de los zapatos de Van Gogh, contrastando lo que ve el ojo (el objeto, la parte iluminada) y lo que 've' el artista (el objeto vinculado a su mundo, la esfera entera). En un primer plano se ve "un par de zapatos de campesino y nada más", a lo que Heidegger añade un enfático y significativo *Y sin embargo* ("Und dennoch", HW 22). Si nos apropiáramos la estrategia etimológica habitual en Heidegger, podríamos "descubrir" un paralelismo explicativo entre el alemán "vielleicht" de Heidegger, analizado antes, y el "sin embargo" español. "Sin *embargo*" significa literalmente, sin *retención*, sin *impedimento*, del mismo modo que "vielleicht" contiene la palabra "ligero". Ambas palabras implican, por lo tanto, una eliminación de peso, una liberación o superación de un freno (de la realidad, si se quiere, o del realismo o de las limitaciones del conocimiento positivista o bien de la inaccesibilidad de la esfera oculta). Este "Und dennoch" de Heidegger, tanto como los "quizá" de Marías, señalan el inicio de la invención artística como superación del realismo y acercamiento asequible, no a una verdad absoluta, sino a "veracidades posibles". Como afirma Deza en *Tu rostro mañana* al describir su trabajo de intérprete de vidas: "aquellos [los informes] fue quizá siempre impreciso (y *la indefinición era su esencia*)" (TRM 262 énfasis añadido). Estas palabras (*Und dennoch, vielleicht*) resumen la función del arte literario, *son* la materia de la obra de arte, ya que implican el cruce de la línea de sombra (a la región de la inefabilidad, a la negra espalda del tiempo) y la revaloración de la invención como descubrimiento. O bien, en palabras bíblicas de Deza, logran "que lo ilusorio adquiriera verbo y tomase cuerpo" (TRM 345).

En Marías este *sin embargo* como arranque de la narración aparece ya en varios pasajes del *Monarca del tiempo*²³⁴, y refleja una vez más el credo de Heidegger de que "Wahrheit [...] geschieht, indem sie gedichtet wird", o sea, la verdad acontece inventándola (HW 59)²³⁵. De hecho, es este ver o *eräugnen* (*eräugnen* significa literalmente, acoger con el ojo) que Heidegger relaciona epistemológicamente con el verbo acontecer, *ereignen*.

Los informes de Deza son ejemplos que novelizan este acontecimiento de la verdad por medio de la ficción. Al resaltar un claro paralelismo entre el análisis de Heidegger del cuadro de Van Gogh y de su inspiración, la descripción de la casa en ruinas en Rilke, y los informes de Deza, veremos cómo la mirada del escritor²³⁶ logra ampliar y completar un horizonte-mundo fragmentado. El objetivo y fin de los informes

²³⁴ Véase el capítulo introductorio donde se analizan más en detalle citas textuales del *Monarca del tiempo*, y en particular el uso notorio de *sin embargo* y *no obstante* en Marías, muy parecido al *Und dennoch* de Heidegger en "El origen de la obra del arte".

²³⁵ Marías escribe lo mismo en varias ocasiones: en *Negra espalda del tiempo*, "La huella del animal", "La mágica de lo que pudo ser", etc. Como el valor ficción-realidad, invención-verdad es un tema ya bastante comentado en el capítulo introductorio, no creo necesario insistir más en ello.

²³⁶ Para Heidegger "ver" y "fabular" (*dichten*) y "pensar" son sinónimos. Este "ver" ocurre por medio de la ficción. El *Dichter* (escritor de ficción), por ejemplo, se distingue por su capacidad de ver más allá de la realidad ("über die Wirklichkeit hinweg sehen"). En "Der Spruch des Anaximander" leemos: "Das Denken jedoch ist Dichten und zwar nicht nur eine Art der Dichtung im Sinne der Poesie und des Gesanges. [...] Alles Dichten in diesem weiteren und im engeren Sinne des Poetischen ist in seinem Grunde ein Denken (HW 328-9). "El pensar es fabular y no lo es únicamente en el sentido de fabulación como poesía o canto. [...] Todo fabular en este sentido más amplio y más estrecho de lo poético es en su esencia un pensar". No olvidemos la traducción inexacta habitual de *dichten* como poetizar o *Dichter* como poeta. Como recuerda Halliburton, *dichten* abarca todo discurso ficticio y constituye "a generic term for heightened authentic discourse, whether in verse or in prose" (11).

de Deza consiste en reconocer menos el valor o calidad actuales de las personas en cuestión, sino en averiguar de qué serán capaces en el futuro, o sea, cuál es su rostro mañana.. Igualmente, cuando Heidegger "lee" los zapatos, "the hermeneutico-phenomenological 'description' goes from the thing as it appears to the Being of the thing, i.e., from the concrete being *to the condition of its possibility*" (Kockelmans 131 énfasis añadido). Los zapatos (mirados) abren un horizonte que incluye la campesina, su anticipación del día, el olor de la tierra, su labor, cansancio, y el atardecer de su mundo. Por lo tanto, Heidegger subraya la importancia de mirar la obra, y no sólo la cosa, para acercarnos a su esencia, y de "elevar la barrera de lo común y apartar de nosotros los usuales términos aparentes (HW 24-5)²³⁷.

Este resaltar a la luz del mundo (inexistente en el cuadro) de los zapatos es una muestra de la diferencia entre la imitación de la realidad²³⁸ y la creación (descubrimiento) artística. Otra coincidencia destacable entre Marías y Heidegger es que la palabra, *dictaminar*, empleada por Tupra para describir el trabajo de los intérpretes de vida del MI6, sea casi la misma a la que recurre el filósofo (*dictare*) para explicar el origen de la palabra *dichten* (fabular como invención)²³⁹. Heidegger no reproduce unos zapatos

²³⁷ "Worauf es ankommt ist eine erste Öffnung des Blicks dafür, dass das Werkhafte des Werkes, das Zeughafte des Zeuges, das Dinghafte des Dinges uns erst näher kommen, wenn wir das Sein des Seienden denken. Dazu ist es nötig, dass zuvor die Schranke des Selbstverständlichen fallen und die geläufigen Scheinbegriffe auf die Seite gestellt werden".

²³⁸ Recordemos el oficio (juzgado despectivamente) de copista de los cuadros del Prado, del antagonista de Deza, Custardoy.

²³⁹ Como le explica Tupra a Deza su trabajo, "a nosotros nos lo [la persona a investigar] envían sólo para que *dictaminemos*, es decir, opinemos, sobre su grado de convencimiento y su veracidad" (TRM 248). Y Heidegger, en "Der Spruch des Anaximander", escribe que "Das Denken ist das ursprüngliche dictare. [...] Alles Dichten

específicos (los del cuadro), sino que evoca algo esencial del objeto (general, universal) y, por extensión, ilumina el mundo vinculado a él. El análisis de los zapatos por Heidegger y los informes de Deza comparten, pues, dos rasgos esenciales: primero, el desvincular del objeto de su entorno familiar (en Marías, por la interposición de pantallas, fotografías²⁴⁰), y segundo, el intento de deducir de lo específico un conocimiento universal a través de la fabulación, ya que aunque a Deza aparentemente le interese descifrar una persona específica, en el fondo la cuestión que se plantea, sobre todo en la última parte de la novela, es cuál será su propio rostro mañana, y, en un plano universal, si es posible averiguar "lo que está delante, lo que nos aguarda o depararemos tarde o temprano" (TRM 53).

Rilke se encuentra entre los escritores que más influyen las teorías de arte de Heidegger. El filósofo elogia de Rilke sobre todo su capacidad de novelista para recrear mundos, tomado como punto de partida imágenes que en sí exhiben carencia, desgaste y ausencia, y para otorgarle a este mundo profundidad filosófica y universal. Al analizar un pasaje de las *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, en *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Heidegger hace una inversión interesante entre sujeto (el que mira) y objeto (el muro), ciertamente aplicable a los informes de Deza y al poder de la narración como generador de la realidad en Marías. El filósofo considera la descripción del

in diesem weiteren und im engeren Sinne des Poetischen ist in seinem Grunde ein Denken", o sea, "El pensar es originalmente dictare.. [...] Todo poetizar en este sentido amplio y específico de lo poético es en el fondo un pensar" (ED 328-9).

²⁴⁰ Justo antes de empezar un informe a partir de una grabación, el narrador de TRM comenta que "Ese es el éxito de la televisión sin duda, porque en ella se ve y se mira a la gente como jamás puede hacerse en la realidad a menos que se oculte uno, y aun así en la realidad no se dispone más que de un solo ángulo y una sola distancia [...]" (TRM 265).

novelista no como una invención gratuita en la que se puntualizan verdades por azar. Más bien, la mirada (ficticia) actúa como un depósito que primero acoge y luego refleja la esencia del objeto en su integridad (su pasado, presente, proyección futura):

Lo que Rilke resalta con sus frases de este muro desnudo, no es una fabulación impuesta al muro, sino al revés, la descripción es sólo posible como interpretación e iluminación de aquello que el muro en realidad ya es, lo que salta de él como proceso natural. El *Dichter* no sólo puede ver este mundo originario -y no pensado o teóricamente inventado- sino que Rilke entiende además lo filosófico de la esencia de la vida, lo cual Dilthey ya averiguaba y que nosotros llamamos *existencia como ser-en-el-mundo* (GP 246-7 énfasis añadido)²⁴¹.

Según Heidegger, la descripción de lo que *no* existe en este hueco entre casas está lejos de una fabulación infundada. Es al revés: el novelista logra que debajo de este muro emerja un mundo que yacía debajo de la superficie opaca. Esto sólo es posible como interpretación o iluminación de aquello que "en realidad/en verdad" ya estaba ahí, y lo que "salta" a la vista del novelista como consecuencia natural de este estar-ya-ahí. No se trata, desde luego, de caprichos de la imaginación. Heidegger insiste en que "Dichtung no es un concebir errático, arbitrario, y tampoco un imaginar o figurarse, trasladado al ámbito de lo irreal" (HW 60)²⁴². Recordemos otra vez el pertinente comentario de Marías en "La huella del animal" (LF), artículo de sus comienzos como novelista, en el que retrotrae la etimología de la palabra *inventar* a la latina *invenire*, que en latín también

²⁴¹ "Was Rilke hier mit seinen Sätzen aus der blossgelegten Mauer herausliest, ist nicht in die Mauer hineingedichtet, sonder umgekehrt, die Schilderung ist nur möglich als Auslegung und Erleuchtung dessen, was in diese Mauer 'wirklich' ist, was aus ihr im natürlichen Verhältnis zu ihr herauspringt. Der Dichter vermag diese ursprüngliche, obzwar unbedachte und gar nicht theoretisch erfundene Welt nicht nur zu sehen, sondern Rilke versteht auch das Philosophische des Lebensbegriffes, den Dilthey schon ahnte und den wir mit dem Begriff der Existenz als In-der-Welt-sein fassten" (GP 246-7).

²⁴² "Dichtung ist kein schweifendes Ersinnen des Beliebigen und kein Verschieben des blossen Vorstellens und Einbildens in das Unwirkliche [...]".

significa descubrir. Por lo tanto, Deza puede afirmar que "lo más curioso o lo más aterrado era que en todas las ocasiones acababa por ver²⁴³ algo o *por vislumbrarlo* (*quiero decir que no lo inventaba, no eran visiones ni astutas fábulas*) (TRM 342 énfasis añadido).

Lo que vislumbra la mirada del narrador de Rilke genera la descripción de las casas inexistentes, asegurándole a la vez al lector que "That's what I saw. I saw. [...] nothing left out, of course nothing added, either" (32). Sin embargo, al mismo tiempo Brigge admite abiertamente que "But to be precise, they were houses that were no longer there. Houses that had been torn down from top to bottom" (32)²⁴⁴. El único testigo de una presencia pasada lo constituye el último muro que queda de estas casas. Al igual que los zapatos simples y aislados del cuadro de Van Gogh, o como los gestos congelados en el tiempo de los personajes "interpretados" en Marías, Brigge brinda una elaborada descripción de muebles, vidas de inquilinos, olores, emociones de sus "vidas escritas". Al final cierra su descripción con una vuelta a la superficie opaca de la realidad: "I said, didn't I, that all the walls had been pulled down except for the last? Now this is the wall I have been speaking about all this time (34).

Los objetos descartados en el famoso cubo de basura en *Todas las almas* que remiten a momento pasados y gestos ausentes, nos brindan un ejemplo de la misma estrategia narrativa. Rilke describe durante páginas casas e interiores que no existen y

²⁴³ La tarea del novelista, no sólo ver lo que significa ser/estar en el mundo, sino hacérselo ver a su lector: "nothing other than the elemental way in which existence as Being-in-the-world is discovered (Entdecktwerden der Existenz als des In-der-Welt-seins), that is, comes into words. Through what is expressed the world becomes visible to the others, who before this are blind" (Halliburton 11).

²⁴⁴ Traducciones de la novela de Rilke de Burton Pike, London, Dalkey Archive Press, 2008.

sólo se evocan a partir de un trozo de muro decaído. La arruinada fachada evocadora en Rilke recuerda la descripción detallada de los mendigos en *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo* como vestigios del tiempo y anticipación de una posible decadencia propia futura. Tanto en Rilke como en Marías vemos la misma técnica que en el análisis de los zapatos de Van Gogh: la mirada acoge la imagen opaca, unidimensional, hace su superficie traslúcida, debajo de la cual sale (*hervorspringen*, literalmente, saltar afuera) su ser-en-el-mundo en toda su potencialidad pasada y venidera. Tampoco en Rilke se trata de una imaginación arbitraria, ya que Brigge sólo puede "ver" lo que dejó de existir hace tiempo y sin embargo persiste, gracias a la testarudez e insistencia del objeto mismo:

The *tenacious* life of these rooms *had not let itself be stamped out..* It was still there, it hung on the remaining nails that had been left, it stood on the hand's breadth of floor that was left, it had shriveled into the stubs of the corners, where there was still a little bit of interior space. [...] There remained the noons and the illnesses and the exhalations of the smoke of years, and the sweat that breaks out in the armpits and makes clothes heavy, and the bad breath of mouths and the oily smell of yeasty feet. In it remained the sharpness of urin and the burning of soot and gray potato odor and the heavy, smooth stink of rancid fat. The sweet, long smell of neglected infants was in it, and the odor of fear from children going off to school and the sultriness from the beds of pubescent boy. And much had mingled with all this that had risen from below, from the abyss of the narrow, trasnpirating street, and other smells that had trickled down from above the rain, which over cities is not clean [...].(33-4).

Para Heidegger, este pasaje de Rilke ilustra que la tarea del *Dichter* (sea poeta, novelista o filósofo) consiste no sólo en ver lo que yace debajo de la superficie, sino, y sobre todo, convertirlo en obra de arte y exhibirlo a la vista del mundo: lograr que lo observado "toma palabra" por medio del arte, para los otros (lectores) que de antemano

están ciegos: así, "el mundo [...] se hace visible"²⁴⁵ (GP 246). Marías, Rilke y Heidegger, a pesar de escribir en contextos (culturales, lingüísticos) distintos y de dirigirse a públicos diferentes (tiempo, lugar), forman para un lector de hoy un trío de un parentesco espiritual y una conciencia artística y filosófica singulares. Cada uno en su forma particular (reflexión filosófica, narración poética, pensamiento literario), pero con objetivos similares (un acercamiento entre arte y vida, entre imagen y conciencia), nos enseñan lo que puede aportar el arte del *Dichter* a nuestra vida individual. Filósofos, poetas, novelistas, logran hacernos ver no *su* mundo como arte, sino nos permiten adaptar su mirada como propia. Más que construir un objeto del arte y presentarlo a la vista, logran abrir nuestra mirada hacia nuestro propio mundo cotidiano, para poder vislumbrarlo y reconocernos como ser-en-el-mundo²⁴⁶. Son, por lo tanto, escritores-pensadores "[who] glimpse, sometimes actually convey, a different and superior vision that is not 'beyond' the everyday but is the everyday simply seen (Halliburton 19).

Cierro este capítulo sobre mi lectura heideggeriana de las novelas de Marías recordando una vez más el último encuentro entre Deza y Custardoy, en las calles de Madrid, cuando se cruzan sus miradas: "Y de pronto se me cruzó como un relámpago una imagen [...] o fue como un rayo sin trueno que despedaza callando [...]" (TRM III 699).

²⁴⁵ "Die Dichtung is nichts anderes als das elementare Zum-Wort-kommen, d.h. Entdecktwerden der Existenz als des In-der-Welt-sein. Mit dem Ausgesprochenen wird für die Anderen, die vordem blind sind, die Welt erst sichtbar"

²⁴⁶ Brigge termina la descripción de las casas derrumbadas cerrando el círculo comunicativo entre objeto-artista, mundo-lector: "I recognize all these things here, and that is why it enters me so readily: it is at home in me" (34). Es esta la calidad que Nietzsche busca en un arte/artista ideal: el *Urkünstler* parecido a la imagen del cuento de hadas alemán mencionada antes, de un rostro cuyos ojos salen de sus cuevas para redirigir la mirada hacia sí mismo.

En el capítulo anterior, expliqué cómo la descripción de la mirada de Deza evoca el cuadro de Baldung Grien, puesto que el narrador describe la lanza quebrada con las mismas palabras (TRM III 410). De hecho, siguiendo la técnica de Heidegger del análisis del cuadro de Van Gogh, se podría reconstruir toda la obra novelística de Marías a partir de este cuadro.

El cuadro de Baldung Grien no sólo captura cómo el autor "pinta" el ser en el tiempo. Recurrir a Heidegger nos permite otorgarle aún otro sentido a esta escena final de *Tu rostro mañana*. La imagen del relámpago es la representación figurativa de la importancia de la mirada en Marías como pensamiento, "como *un rayo sin trueno* que despedaza callando". En el siguiente pasaje de "*Die Technik und die Kehre*", Heidegger equipara *blitzen* (relampaguear) y *blicken* (mirar). Desgraciadamente, es imposible traducir esta cita sin perder el juego de palabra significativo:

'Relampaguear' es según la palabra y la cosa: mirar [blitzen/blicken]. En la mirada y siendo mirada, entra el ser en su propia luz. En este elemento de luz, la mirada vuelve a recobrar lo mirado en su mirar. Este mirar, sin embargo, guarda a la vez en su luz lo oscuro de su origen como lo no-iluminado".

Hofstadter nos aclara este pasaje enigmático de un modo que lo acerca aún más al pensamiento literario de Marías:

Thus *ereignen* comes to mean, in his writing, the *joint process by which the emergence into the light and clearing occurs*. [...] The mutual lighting-up, reflecting, *eräugnen*, is at the same time the mutual belonging, appropriating, *ereignen*; and conversely the happening, *das Ereignis*, by which alone the meaning of Being can be determined, is this play of *eräugnen* and *ereignen*: it is an *Eräugnen* which is an *Ereignen* and an *Ereignen* which is an *Eräugnen* (Hofstadter xx)²⁴⁷.

²⁴⁷ Blitzen ist dem Wort und der Sache nach: *blicken*. *Im Blick und als Blick tritt das Wesen in sein eigenes Leuchten*. Durch das Element seines Leuchtens hindurch birgt der Blick sein Erblicktes in das Blicken zurück. *Das Blicken aber wahrt im Leuchten zugleich das verborgene Dunkel seiner Herkunft als das Ungelichtete*. Einkehr des

La interpretación de la mirada del artista como acontecimiento creador, como un relámpago que ilumina el mundo y también hace visible lo oculto sin comprometer su ocultamiento, o, más específicamente, hace que el mundo así mirado *se ilumine* por sí mismo, es la metáfora perfecta para el logro de un buen novelista.

3.4. Conclusión.

Leer a Marías desde una perspectiva no sólo literaria, sino además filosófica, ofrece nuevas posibilidades de interpretación. Nos permite analizar tanto forma como contenido, como dos aspectos inseparables que se complementan y explican mutuamente. La filosofía de Heidegger brinda una teoría literaria ideal para destacar el protagonismo del tiempo en el *Ciclo de Oxford*. Después de Bergson, el pensamiento del filósofo alemán ofrece un segundo paso en la profundización de la experiencia del ser en el tiempo, tal como se manifiesta en el narrador de *Todas las almas* y *Tu rostro mañana*. Leer *Ser y tiempo* en unísono con las novelas de Marías me ha permitido reconsiderar las técnicas narrativas mismas como una forma de pensamiento, más allá de preocupaciones estéticas. En este capítulo he intentado demostrar el parentesco entre la noción muy compleja de verdad y representación en Marías, y ἀληθεια, verdad como des-ocultamiento, de Heidegger. Además he pretendido acercar el concepto de la negra espalda del tiempo, esencial en toda la obra de Marías, al horizonte y claro del bosque de Heidegger, para poder explicar este espacio como un ámbito fértil de creación y

Blitzes der Wahrheit des Seins ist Einblick" (TK 43). No hay mejor manera de resumir e interpretar la larga mirada que el narrador sin nombre intercambia con Clare en *Todas las almas*, iluminando a la vez su mundo y el mundo-origen, oculto, de ella.

pensamiento. Finalmente, al analizar cuestiones estilísticas de la prosa de Marías, como el énfasis en ciertas palabras, el uso notorio de digresiones, pausas (un pensar que es espera) y repeticiones, o "retornillos", he ofrecido una interpretación literario-filosófica que pretende ir más allá de llamar la atención a cuestiones de influencias (obvias) de estilo en Marías, como de Sterne, James y otros del ámbito alemán e inglés. Recurrir a las famosas etimologías practicadas por Heidegger (su intento de recuperar el significado originario de la palabra), y establecer paralelismos entre el pensamiento literario de Marías y el pensamiento poético del filósofo, he querido demostrar la profundidad de su prosa, y la estrecha relación entre estilo y contenido de la obra de un gran escritor, pensador y *Dichter*. Estas reflexiones nos revelan el gran potencial de la filosofía de Heidegger como posible soporte a una teoría literaria, y aumentan la apreciación de la escritura como otra vía al conocimiento. En la obra de Javier Marías, ver es pensar, pensar es congregar, y fabular es descubrir. Como consecuencia, sus novelas, como rayos o relámpagos sin trueno, iluminan nuestro mundo y nos ayudan a comprender lo que significa ser en el tiempo.

Obras citadas

- Alperson, Philip. "'Musical Time' and Music as an 'Art of Time'", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38 4 (verano 1980): 407-417.
- Al-Saji, Alia. "The Memory of Another Past: Bergson, Deleuze and a New Theory of Time". *Continental Philosophy Review* 37 (2004): 203-239.
- Amago, Samuel. *True Lies. Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006.
- Antliff, Mark. "The Rhythms of Duration". En *The New Bergson*. Ed. John Mullarkey. Manchester: Manchester University Press, 1999: 184-208.
- Azúa, Félix. "Lanzas, espadas, rostros y nada". *El país* 10 oct 2007.
- . "Les topiques de l'espagnolade". *Magazine littéraire* 330 (marzo 1995): 18-20.
- Bard, Brian. "Heidegger's Reading of Heraclitus". Tesis doctoral, University of San Francisco, 1993.
(<http://www.geocities.com/Athens/Delphi/9994/heidher.html>)
- Batchelor, Ronald Ernest. *Unamuno Novelist: A European Perspective*. Oxford: Dolphin Book Company, 1972.
- Becherer, Richard. "Past Remembering: Robert Mallet-Steven's Architecture of Duration". *Assemblage* 31 (Dec 1996): 16-41.
- Behiels, Lieve. "'Hay que saber prolongar la incertidumbre': horizontes de expectativas en Travesía del horizonte de Javier Marías". En Steenmeijer, Maarten. *El pensamiento literario de Javier Marías*. Ámsterdam: Rodopi, 2001.
- Benet, Juan. *La inspiración y el estilo*. Madrid: Alfaguara, 1999.

- Berg, Karen. *Javier Marías's Postmodern Praxis: Humor and Interplay between Reality and Fiction in his Novels and Essays*. University of Massachusetts Amherst, 2006.
- Bergson, Henri. "La personalidad". Trans. M. G. Morente. *Études bergsoniennes* IX. Paris: Presses Universitaires de France, 1970: 56-113.
- . *Oeuvres*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- Bernard, Jonathan. "Elliot Carter and the Modern Meaning of Time", *The Musical Quarterly* 79 4 (invierno 1995): 644-682.
- Blanco Aguinaga, C. *El Unamuno contemplativo*. Mexico: Colegio de México, 1959.
- Blanco, María Luisa. "Javier Marías, todas las voces", *El país Babelia* 19 sept. 2007.
- Blattner, William. "Existente and Self-Understanding in Being and Time". *Philosophy and Phenomenological Research*, 56 (March 1996): 97-110.
- . *Heidegger's Temporal Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Blesa, Túa. "'Hem de fer foc nou', Vigencia y balance de 'Nueve novísimos poetas españoles'". *Ínsula* 652 (abril 2001): págs. 9-13.
- Borges, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Bou, Enric. "Sobre mitologías". *Mythopoesis: literatura, totalidad, ideología*. Ed. Joan Ramón Resina. Barcelona: Anthropos, 1992.
- Bouguen, Carmen. *Secret et vérité dans l'oeuvre de Javier Marías*. Tesis doctoral, Université de Toulouse, 2000.
- Caputo, John D. *Heidegger, Hölderlin, and the Subject of Poetic Language*. Fordham University Press: New York, 2004.
- Castellanos, Luis. "La magia de lo que pudo ser. Entrevista con Javier Marías". *Quimera*

24-31.

Coetzee, J. M. *Elizabeth Costello*. New York: Viking Penguin, 2003.

---. *Age of Iron*. New York: Penguin, 1998.

---. *Waiting for the Barbarians*. New York: Penguin 1982.

Conte, Rafael. "El origen del terror". *Babelia. El país* (13/XI/2004).

---. "La maldición de la palabra", *El país Babelia* (26/X/2002).

Cooren, Sylvie. "Un aspect des Novísimos : *El hombre sentimental* (1986) de Javier Marías". En *Formes et imaginaire du roman*. Eds. Jean Bessière, Daniel-Henri Pageaux et Eric Dayre: H. Champion, Paris, 1998, 213-23.

Corngold, Stanley. "Sein und Zeit: Implications for Poetics". *Boundary 2* 4.2 (Invierno 1976): 439-454.

Cortanze, Gérard de. "L'Espagne est en fausse paix avec elle-même". *Magazine littéraire* 330 (marzo 1995): 26-28.

Cruz, Juan. "Escribir para ver", Entrevista. *El país Cultura* 23 sept.- 2007.

(http://www.elpais.com/articulo/paginas/Javier/Marias/Escribir/ver/elpepucul/20070923elpepspag_7/Tes)

Cuñado, Isabel. *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2004.

Dastur, Françoise. *Heidegger and the Question of Time*. New Jersey: Humanities Press, 1998.

De Falbe, John. "Negra espalda del tiempo (Reseña)." *The Spectator* 287 (2001): 37.

Deleuze, Gilles. *Bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

---. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Éditions de minuit, 1985.

- . *Image-mouvement*. Paris: Éditions de minuit, 1983.
- . *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.
- . *Marcel Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- Demske, James. *Being, Man, and Death. A Key to Heidegger*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1970.
- Dubucs, Jacques, y Mikaël Cozic. "L'expérience du présent dans *La pensée et le mouvant* d'Henri Bergson". En *Expériences du présent*. Ed. Marie-Christine Bellosta. Paris: Belin Sup-lettres, 1998: 7-100.
- Egginton, William. "Facing the Defacement of Death: Heidegger, Deleuze, and García Lorca". *Convergencias Hispánicas: Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics*. Newark, DE: Cuesta, 2001: 103-17.
- Eshelman, Raoul. *Performatism, or, the End of Postmodernism*. Colorado: The Davis Group Publishers, 2008.
- . "Performatism, or the End of Postmodernism". *Anthropoetics*, tomo VI, número 2 (Otoño 2000 / invierno 2001), sin paginación.
- Fernández, Álvaro. Contar para olvidar. La política del olvido en Corazón tan blanco, de Álvaro Fernández, *NRFH* LI 2 (2003): 527-79.
- Ferrari, Marta Beatriz. "Postismo/Novísimos : ¿la tradición de la ruptura?" *Letras de Deusto* 26 72 (1996): 95–108.
- Fiddian, R. W. "Unamuno-Bergson: a Reconsideration". *Modern Language Review*. 69.4 (Oct 1974): 787-795.

- Fitton-Brown, A.D. "The Unreality of Ovid's Tomitan Exile", *Liverpool Classical Monthly* 10(2) (1985): 18–22.
- Florenchie, Amélie. "Marías en clave borgeana". *Cuadernos de narrativa. Javier Marías*. Ed. Irene Andrés-Suarez y Ana Casas. Madrid: Arco/Libros S. L., 2005: 155-168.
- Gans, Eric (2000). "The Post-Millennial Age".
(<http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw209.htm>)
- García, Ángeles. "Quiero dar presencia al tiempo que no percibimos". Entrevista. *El país Cultura* (03/X/2004).
- . "En el hablar y el callar se descubre la esencia de las personas". Entrevista. *El país Cultura* (15/IX/2002).
- García, Carlos Javier. La resistencia a saber y Corazón tan blanco de Javier Marías", *ALEC* 24 (1999): 103-120.
- García Morente, Manuel. "La filosofía de Bergson". Prólogo a *Introducción a la metafísica. La risa*. México: Editorial Porrúa, S. A. 1986.
- Gelven, Michael. "Heidegger and Tragedy". En Spanos, William. *Martin Heidegger and the Question of Literature*. Indiana University Press, Bloomington 1976: 215-228.
- Grene, Marjorie. "Authenticity: An Existential Virtud". *Ethics* 62 4 (Jul., 1952): 266-274.
- Grohmann, Alexis. "'Con las espadas altas y desnudas': Relating Wars and the Protagonism of Time in Javier Marías's *Tu rostro mañana*". Ponencia presentada en *War Memories — Memory Wars. Violence in Contemporary Spain*, University College, Cork, 16-17 September 2005.

---. "Los dominios del lobo by Javier Marías; Hollywood and Anticasticismo Novísimo".

En *Crossing Fields in Modern Spanish Culture*, 2003: 165–76.

---. *Coming into one's Own*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2002.

Gunter, Pete A. Y. "Bergson's Creation of the Possible". *SubStance* 36.3 (2007): 33-41.

--- "Bergson and the War against Nature". En *The New Bergson*. Ed. John Mullarkey.

Manchester: Manchester University Press, 1999: 168-183.

Habermas, Jürgen. "Philosophie und Wissenschaft als Literatur?" En

Nachmetaphysisches Denken. Frankfurt: Suhrkamp, 1988: 242-279.

Halliburton, David. *Poetic Thinking. An Approach to Heidegger*. Chicago: The

University of Chicago Press, 1981.

Hamilton, George Heard. "Cezanne, Bergson and the Image of Time" *College Art*

Journal 16.1 (Otoño 1956): 2-12.

Heidegger, Martin. *Hitos*. Trad. de Helena Córtes y Arturo Leyre. Madrid: Alianza

Editorial, 2001.

Die Technik und die Kehre. Heidegger, Stuttgart: Neske, 1988.

---. *Interview*. *Der Spiegel* 23 (1976): 193-214.

---. *De camino al habla*. Transl. Ives Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal,

2002.

---. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1967.

---. *Ser y tiempo*. Trans. Jorge Eduardo Rivera. Edición digital. www.philosophia.cl

---. *Vorträge und Aufsätze*, Band 7. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1976.

---. *Was heisst Denken*. Gesamtausgabe, Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1976.

---. *Wegmarken*. Gesamtausgabe, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976.

- . *Aus der Erfahrung des Denkens*, Gesamtausgabe, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976.
- Herzberger, David. "The Real and the Make-Believe: Hermeneutic Consciousness in Javier Marías' *Negra espalda del tiempo*". *Romance Studies* 19 (June 2001): 87-94.
- Hofstadter, Albert. Introducción a Martin Heidegger. *Poetry, Language, Thought*. New York: Perennial Classics: ix-xxii.
- Iborra, Juan Ramón. *Confesionario*. Barcelona: Ediciones B, 2001.
- Jäger, Hans. "Heidegger's Existential Philosophy and Modern German Literature". *PMLA* 67 5 (1952): 665-683.
- Johnson, Roberta. "María Zambrano's Theory of Literature as Knowledge and Contingency". *Hispania* 79 (May 1996): 215-221.
- Kafka, Franz. *Die Erzählungen*. Frankfurt: Fischer Verlag GmbH, 1999.
- Kansteiner, Wulf. "Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies". *History and Theory* 41.2 (May 2002): 179-197.
- Kaufmann, Walter. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. Cleveland: Meridian Books, 1965.
- Keck, Frédéric. "The Virtual, the Symbolic, and the Actual in Bergsonian Philosophy and Durkheimian Sociology". *MLN* 120.5 (Dec 2005): 1133-46.
- Kiernan, Doris. *Esistenziale Themen bei Max Frisch*. Berlin: Walter de Gruyter, 1978.
- Kolkman, Michael. "Henri Bergson" *SubStance* 36.3 (2007): 3-6.
- Kockelmans, Joseph. *Heidegger on Art and Art Works*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1985.

- Krell, David Farrell. *Intimations of Mortality*. The Pennsylvania State University Press, 1986.
- Kristeva, Julia. Preface. *Un Chasseur dans l'image*. By Eliane Boucqey. Paris: Armand Colin, 1992. 9-10.
- Lanz, Juan José. "Himnos del tiempo de las barricadas: sobre el compromiso en los poetas novísimos". *Ínsula* 671-672 (noviembre-diciembre 2002): 8-13.
- Larrabee, Harold Atkins. "Introducción". *Selections from Bergson*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1949.
- Lawlor, Leonard. "Bergson Revisited." *Symposium* 10.1 (Spring 2006): 35-52.
- *The Challenge of Bergson: Phenomenology, Ontology, Ethics*. New York: Continuum, 2003.
- Lesser, Wendy. "Stranger than Fiction." *The New York Times*, (6/V/2001), late ed.: sec. 7: 26.
- Lledó, Emilio. *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa, 1999.
- López, José y Garry Potter. *After Postmodernism*. London, New York: The Athlone Press, 2001.
- Mackay, D. S. "The Illusion of Memory". *The Philosophical Review* 54.4 (Jul 1945): 297-320.
- Marías, Javier. "Discurso de ingreso a la RAE". *El país* 24 marzo 2008.
(http://www.elpais.com/articulo/cultura/tarde/redonda/joven/Marias/elpepucul/20080427elpepucul_1/Tes)
- . *Tu rostro mañana* I, II, III. Madrid: Alfaguara, 2002-2007.
- . *Literatura y fantasma*. Barcelona: Random House Mondadori, S. A., 2007.

- . *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- . *El monarca del tiempo*. Madrid: Reino de Redonda, 2003.
- . "La fiebre de las palabras". Entrevista. *El país Babelia* (26/X/2002).
- . *El siglo*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- . *Corazón tan blanco*. Madrid: Suma de Letras, 2000.
- . *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Suma de letras, 1998.
- . "La farsa de la desolación". *El país Babelia*, 1996.
- . Fundación Colegio del Rey. "Charla de Javier Marías". En *Seis calas en la narrativa española contemporánea*. Alcalá de Henares, 1989: 78–84.
- . *Todas las almas*. Madrid: Suma de Letras. S.L., 1989.
- Marías, Julián. "La juventud como instalación en el mundo histórico". Discurso pronunciado en la Fundación Juan March (Madrid 31/I/1975).
(<http://www.march.es/conferencias/anteriores/index.asp>)
- . *Miguel de Unamuno*. Transl. Frances M. López-Morillas. Cambridge: Harvard University Press, 1966.
- Martinot, Steven. *Maps and Mirrors: topologies of art and politics*. Illinois: Northwestern University Press, 2001.
- Marrati, Paola. "Time, Life, Concepts: The Newness of Bergson". *MLN* 120.5 (Dec 2005): 1099-1112.
- Miller, Stephen, "The Spanish Novel from Pérez Galdós to Marías: Tradition and Nescience, Rupture, and Europeanization", *South Central Review*, vol. 18, 1–2 (primavera– verano, 2001): 45–65.
- Mora, Miguel. "Marías retuerce el tiempo de la novela" *El país. Cultura*. 16-11-2004.

- Morissette, Bruce. "International Aspects of the 'Nouveau Roman'". *Contemporary Literature*, vol 11, n. 2 (primavera 1970): 155–168.
- Navarro Gil, Sandra. "Una aproximación al estilo literario de Javier Marías". *Revista de Filología* 22 (2004): 187-194.
- Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980.
- Órdovas, Julio José. "Palabras al viento". *Clarín* 43 (enero-febrero 2003).
- Ovidio. *Tristia*. Liber IV. (www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.tristia4.shtml).
- . *Tristes*. Texte établi et traduit par Jacques André. Paris: Société d'Édition "les belles lettres", 1968.
- Palmer, Richard. "The Postmodernity of Heidegger". *Boundary 2* (4) 1976: 411-432.
- Pániker, Salvador. *Filosofía y mística. Una lectura de los griegos*. Barcelona: Kairos, 1999.
- Parejo, Ramón Pérez. "La desconfianza en la inspiración y en el lenguaje poéticos". *RLit* LX, 119 (1998): 5–30.
- Paz Soldán, Eduardo. "Tu rostro mañana 3 Veneno y sombra y adiós", *Letras libres* (XI-2007).
- Pearson, Keith Ansell. "The Reality of the Virtual: Bergson and Deleuze" *MLN* 120.5 (Dec 2005): 1112-28
- . *Philosophy and the Adventure of the Virtual. Bergson and the Time of Life*. London and New York: Routledge, 2002
- Pertuiset, Nicole. "The Floating Eye", *JAE* 43 2 (Winter 1990): 7-13.

Pittarello, Elide. "'No he querido saber, pero he sabido': Javier Marías y *Corazón tan blanco*". En *Corazón tan blanco*. Barcelona: Crítica, 2006.

---. "Haciendo tiempo con las cosas". *Cuadernos de narrativa. Javier Marías*. Ed. Irene Andrés-Suarez y Ana Casas. Madrid: Arco/Libros S. L., 2005: 17-48.

---. "Prólogo". En *El monarca del tiempo*. Madrid: Reino de Redonda, 2003: 15–22.

--- "Guardar la distancia". 1996.

(<http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/ElidePittarello.html>)

Pizarro Martínez, María José. "Ovidio y el exilio". En *Exilio y elegía latina entre la antigüedad y el Renacimiento*. Ed. Antonio Alvar Ezquerra. Huelva: Universidad de Huelva, 1997.

Polt, Richard. "The Event of Enthinking the Event". *Companion to Heidegger's Contributions to Philosophy*. Ed. Charles E. Scout, Susan Schoenbohm, et al. Indiana: Indiana University Press, 2001: 81-104.

Pope, Randolph. "Benet, Faulkner, and Bergson's Memory". En Roberto Manteiga, David Herzberger et al. *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*. Hanover and London: University Press of New England, 1984: 111-119.

Poulet, Georges. *L'espace proustien*. Paris: Gallimard, 1963.

Ponte, Durant da. "The Spanish Image of America", *Hispania* 47, 1 (Marzo, 1964): 111–114.

Ricoeur, Paul. "Narrative Time". *Critical Inquiry*. Vol 7 (1) *On Narrative* (1980): 169-190.

---. "La configuration dans le récit de fiction". *Temps et récit II*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

Rilke, Rainer Maria. *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*. Transl de Burton Pike.

London: Dalkey Archive Press, 2008.

---. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. New York: Frederick Ungar

Publishing, 1947.

Rosenfeld, Alvin. "The Being of Language and the Language of Being". En William

Spanos. *Martin Heidegger and the Question of Literature*. Indiana University

Press, Bloomington 1976: 215-228.

Rodríguez Fischer, Ana. "Una brillante indagación existencial". Reseña. *Letras Libres* 41

(febrero 2005.)

---. "Siempre habrá nunca". *Cuadernos Hispanoamericanos* 644 (febrero 2004): 61–76.

Rushton, Richard. "What can a Face do?: On Deleuze and Faces". *Cultural Critique* 51

(2002): 219-37.

Savater, Fernando. *Caronte aguarda*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1981.

Schmitt, Gerhard. *The Concept of Being in Hegel and Heidegger*. Bonn: Bouvier, 1977.

Schoenbohm, Susan. "Reading Heidegger's Contributions to Philosophy". *Companion to*

Heidegger's Contributions to Philosophy. Ed. Charles E. Scout. Indiana: Indiana

University Press, 2001: 15-31.

Schumacher, John. *Human Posture: The Nature of Inquiry*. Albany, N.Y. : State

University of New York Press, 1989.

Sebald, W. G. *Luftkrieg und Literatur*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003.

---. Entrevista. "La ficción contemporánea está dominada por el vacío de ideas". *El*

Cultural 2-8 de enero 2002: sin paginación.

- Shakespeare, William. *The Complete Works.*, Ed. W. J. Craig. London: Henry Pordes, 1987.
- Sheehan, Thomas y Corinne Painter. "Choosing One's Fate: a Re-Reading of *Sein und Zeit* § 74". *Research in Phenomenology*. XXVIII (1999): 63-83.
- Stark, Herman. "A Thematic Unity for Heidegger's *Was heisst Denken*". *Twentieth World Congress of Philosophy* (agosto 1998)
(<http://www.bu.edu/wcp/MainCont.htm>)
- Stavans, Ilan. "The Spanish Mien." *The Nation* 272 (2001): 32-35.
- Steenmeijer, Maarten. *El pensamiento literario de Javier Marías*. Ámsterdam: Rodopi, 2001.
- Steiner, George. *Martin Heidegger*. New York: The Viking Press, 1978.
- Thiele, Leslie Paul. *Timely Meditations. Martin Heidegger and Postmodern Politics*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- Tolstoi, Leonid. "After the Dance". Formato electrónico. Sin paginación.
(<http://www.readbookonline.net/readOnLine/956/>)
- Valls, Fernando. "Interpretar y narrar", *Quimera* 224-225 (enero de 2003).
- Vasques, Juan Gabriel. "Tengo a veces la sensación de no estar vivo". Entrevista en *Lateral* 82 (2001): 13-15.
- Vaughan, Michael. "Introduction: Henri Bergson's Creative Evolution". *SubStance* 36.3 (2007): 7-24.
- Vial, Fernand. "Le Symbolisme bergsonien du temps dans l'oeuvre de Proust". *PMLA* 55.4 (Dec. 1940): 191-1212.
- Ward, John. *Alain Resnais, or the Theme of Time*. New York: Doubleday & Co., 1968.

- Williams, James. *Gilles Deleuze's Différence et répétition: a critical introduction and guide*. Edinburgh: Edinburgh Press, 2004.
- Wood, David. *Deconstruction of Time*. Illinois: Northwestern University Press, 2001.
- Wood, Gareth. "La nieve que cae": algunos antecedentes literarios y filmicos de una imagen en *Mañana en la batalla piensa en mí* de Javier Marías. *Cuadernos de narrativa. Javier Marías*. Ed. Irene Andrés-Suarez y Ana Casas. Madrid: Arco/Libros S. L., 2005: 125-134.
- Wyatt, Mason. "A Man who wasn't there. The clandestine greatness of Javier Marías." *New Yorker* (10/XI/2005).
- Young, Julian. *Heidegger's Later Philosophy*. Cambridge: University Press, 2002.
- . *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge: University Press, 2001.
- Ziarec, Krzysztof. "The Reception of Heidegger's Thought in American Literary Criticism". *Diacritics* (19) 1989: 114-127.