

Una aproximación al estilo literario de Javier Marías a partir de *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*

An Approximation to the Literary Style of Javier Marías in Corazón Tan Blanco and Mañana en la Batalla Piensa en Mí

259

Carlos Ferrer Plaza*
Universidade Federal de Viçosa - UFV

Viviane de Oliveira Souza*
Universidade Federal de Viçosa - UFV

RESUMEN: Considerando la importancia de la narrativa de Javier Marías para el pensamiento artístico y literario español, el presente trabajo tiene como objetivo analizar la consolidación del estilo del escritor a partir de las novelas *Corazón tan blanco* (1992) y *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994). En lo que respecta a la metodología, ésta se basó en la lectura de textos críticos y teóricos que permitió no solo entender el contexto histórico y cultural en el que se inserta la novelística de Marías, sino también la influencia en su concepción literaria del escritor español Juan Benet y de la traducción que el propio autor hizo del libro *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Las novelas aquí comentadas representan el auge creativo del autor y afianzan la construcción de un estilo personal y reconocible dentro de las letras españolas.

PALABRAS CLAVE: Novela española contemporánea. Narrativa digresiva. Estilo literario. Juan Benet. Laurence Sterne.

* Doutor em Filologia Hispânica pela Universidad Autónoma de Madrid (UAM).

* Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa (UFV).

ABSTRACT: Considering the importance of the narrative of Javier Marías for Spanish artistic and literary thought, this paper aims to analyze the consolidation of the writer style in the novels *Corazón tan blanco* (1992) and *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994). Regarding the methodology, it was based on the reading of critical and theoretical texts that allowed not only to understand the historical and cultural context in which Marías's novel was written, but also the influence on his literary conception of the Spanish writer Juan Benet and the translation that the author himself made of the book *Tristram Shandy*, by Laurence Sterne. The novels discussed here represent the creative boom of the author and strengthen the construction of a personal and recognizable style within Spanish letters.

KEYWORDS: Contemporary Spanish Novel. Digressive Narrative. Literary Style. Juan Benet. Laurence Sterne.

Introducción

Javier Marías nació en 1951 y, cuando tenía tan solo veinte años, llegó a las manos de la crítica su primera novela, *Los dominios del lobo*, que marcó la entrada en el escenario artístico-cultural español de uno de los intelectuales contemporáneos más conocidos y destacados tanto dentro como fuera de su país. En las palabras de Sandra Navarro Gil (2003, p. 201), *Los dominios del lobo* “representó una novedad en el todavía acartonado panorama narrativo de los primeros setenta”. Caracterizada, por el propio Marías, como un pastiche de las películas del cine americano, la novela “ponía de manifiesto la necesidad de cambios en la literatura española del momento” (NAVARRO GIL, 2003, p. 201).

La crítica española contemporánea, acostumbrada a clasificar su historia literaria a través de generaciones (como las antecedentes “del 98”, el “Novecentismo o Generación del 14”, la “Generación o Grupo poético del 27” y la “Generación del 55 o del medio siglo”), se encuentra con la realidad de que, en el contexto en que se inserta la creación novelística de Marías, lo que prevalece son orientaciones e influencias comunes, como la de Juan Benet, precursor, después de la Transición, de una nueva narrativa y defensor de la idea de que el centro de la novela es la experimentación con la forma y la

autorreferencialidad del lenguaje. Así como Benet, Marías y el grupo de escritores de los años setenta, que vino a llamarse ‘los novísimos’, comparten, desde diferentes perspectivas, un rechazo a la novela social, corriente dominante entre 1951, fecha de publicación de *La colmena*, de Camilo José Cela, y 1962, año en que se publica *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos. En relación a la novelística de los años setenta y ochenta, la apreciación crítica presenta opiniones discordantes. Galán Lorés (1989, p. 14), a finales de los años ochenta, por ejemplo, afirmaba: “críticos como Sanz Villanueva, Ugalde o Bértolo, han acusado a nuestros narradores, jóvenes o menos jóvenes, de hacer una literatura leve, superficial e intrascendente, de escribir novelas subjetivas y narcisistas, de cultivar una narrativa light”. Gracia y Ródenas (2011, p. 248) destacan a este respecto que algunos creyeron “advertir en el tono de las nuevas novelas de los ochenta una banalidad acrítica o un individualismo tan narcisista que acabaron por asociarlas con la desmemoria, la desespañolización, el sentimentalismo, el egoísmo ético o el vacío ideológico”. A contramano de estas opiniones, Lorés (1989, p. 14) defiende la idea de que estos escritores “son hijos de eso que se ha llamado postmodernidad” y se rigen por la libertad “siendo dueños de todas las palabras”. Para Gracia y Ródenas (2011, p. 248), el adjetivo ‘light’ es “blando y sobre todo banal”, y se usó para reprochar una literatura en la que los personajes no hablaban de política y el argumento no servía al propósito revolucionario ni a la denuncia social.

Los dominios del lobo (1971) aparece en ese contexto en el cual abundan las divergencias de opinión con relación a la nueva cultura literaria española, configurándose como uno de los indicios de las discusiones individuales y generacionales que empezaron a calentarse en España, en los años 70, y llegaron a su ebullición en los años 90 con ataques subjetivos o colectivos de algunos escritores consolidados hacia otros más jóvenes y emergentes en el panorama literario español.

A las ofensas personales se suma el rechazo o desaprobación por parte de muchos escritores hacia la crítica literaria española, detentora del poder de

canonizar o arrojar una obra a la hoguera. Javier Marías, en su artículo “La muy crítica crítica”, se refiere a la crítica española como “lamentable”, aunque esta en general le haya tratado muy bien. Para el escritor, “precisamente porque la crítica ha sido más bien generosa con mis libros me he permitido calificar de lamentable y crítica su actual estado” (MARIÁS, 1999, [s.p.]).

Es necesario mencionar, sin embargo, que, en lo que se refiere específicamente a las primeras novelas de Marías, la crítica española no fue “más bien generosa”. Para algunos críticos, sus creaciones sirvieron, en principio, a la cultura capitalista de mercado y las narrativas consistieron en una parodia lúdica de las novelas de género. Autores como Gracia y Ródenas (2011, p. 847) contribuyeron a la discusión al considerar que *Los dominios del lobo* (1971) - relato en el que el escritor “adoptó la exaltación de lo cosmopolita y el coqueteo con el pop de los novísimos” coincidiendo con la pretensión de estos “de hacer cruz y raya con la tradición española” - y su segunda novela, *Travesía del horizonte* (1972), son “exhibiciones de narratividad imitativa” que antecedieron *El monarca del tiempo* (1978), obra desconcertante cuyo contenido “no configura una unidad visible de sentido”¹. Para los referidos críticos, Marías descubre un foco narrativo en la obra *El siglo* (1983), y en *El hombre sentimental* (1986) -novela que sirve de entrada a lo que será su etapa más creativa- deja entrever una de las fuentes de la cual beberá sedientamente en los años noventa, Shakespeare; sin embargo, es a partir de *Todas las almas* (1989) que comienza a dar los primeros pasos hacia un estilo propio que caracterizará sus obras siguientes, entre las cuales se incluyen *Corazón tan blanco* (1992) y *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994).

Para el crítico español Jordi Gracia (2001, p. 192-193), es posible que Marías, igual que otros autores con una consciencia literaria más aguda, como José María Guelbenzu, Enrique Vila-Matas o Belén Gopegui, hubiera buscado

¹ *El monarca del tiempo* es una obra heterogénea que reúne tres cuentos, una pieza teatral y un ensayo sobre el *Julio César* de Shakespeare.

“corregir la inflación de sentimentalismo de la cultura literaria de la España contemporánea” por la vía de la meditación reflexiva, del extrañamiento de género, de la ruptura de las expectativas y de la incorporación de tramas cuyos conflictos encuentran soluciones “en laberintos éticos o ideológicos antes que en absoluciones sentimentales”.

Considerando lo anteriormente expuesto, es decir, la importancia de la narrativa de Javier Marías para el pensamiento artístico y literario español contemporáneo, el objetivo general del presente artículo es analizar la consolidación del estilo del escritor a partir de los elementos temáticos y estéticos que nos permitieran establecer vínculos entre *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*. Para ello, haremos referencia a las principales influencias estéticas de Marías, destacando la importancia de los escritores Juan Benet y Laurence Sterne en su concepción literaria. A continuación, presentamos los principales textos y las ideas que consideramos fundamentales para la realización de este trabajo.

Para entender el contexto histórico en el que se inserta la novelística maríasiana, destacamos la contribución de los artículos tomados de la edición impresa de *El País*, a los que nos referiremos a lo largo del trabajo; dos capítulos del libro *Historia de la literatura española 7. Derrota y constitución de la modernidad* (2011)², de Jordi Gracia y Domingo Ródenas; el capítulo “La fragua de una forma: novela y democracia”, incluido en *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia* (2001, p. 175-218), de Jordi Gracia y el libro *Literatura y errabundia* (2011), de Alexis Grohmann. Los referidos autores condenan, en mayor o menor medida, la actitud de la crítica española que no solo reprochó el origen antirrealista y anticastizo de la narrativa posfranquista, sino que también censuró a los escritores por haber

² Los capítulos a los que nos referimos son el dos “La restitución de la modernidad” y el tres “En la postmodernidad” (p. 139-297).

rechazado su tradición literaria y haberse alejado de la realidad social española.

En relación a esta tendencia antirrealista de la novelística peninsular acentuada a partir de los años 70, Adorno (2003)³, en el breve análisis que hace de la situación de la novela de los años 50, ya explicaba este cambio en la narrativa europea de mitad de siglo y consideraba que, con la emergencia de autores que negaban el objetivismo en la novela y asumían la subjetividad de la narración como motor creativo, no había otro camino para la literatura realista que no fuera su inminente fin. Para el teórico alemán, el declive de la novela realista puede explicarse por la toma de conciencia de los propios escritores realistas de la “crise da objetividade literaria”. En sus palabras, “*se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz afichada, apenas o auxilia na produção do engodo*” (ADORNO, 2003, p. 57).

Javier Marías (2009), refiriéndose a la tradición novelística española, declaró, en su ensayo *Desde una novela no necesariamente castiza*⁴, que ésta era, además de realista, escasa, pobre, con frecuencia costumbrista y que ofrecía el mínimo atractivo a un novelista joven al ser comparada con la literatura inglesa, francesa, alemana, rusa o norteamericana. Según Marías, los novelistas de su generación estaban hartos de tener a España como tema de fondo de la novela y negar el amor a la patria pregonado por el franquismo fue el primer paso para negar igualmente todo lo que se refiriera a lo español. Grohmann (2011) comparte las ideas de Marías cuando afirma que fue necesario el divorcio inicial entre la literatura posfranquista y la literatura realista social que la precedió y defiende que los escritores, educados durante el periodo franquista,

³ El artículo original fue publicado en 1954 y apareció en la revista alemana *Akzente*, n. 5, después de que Adorno impartiera una conferencia en la emisora radiofónica RIAS, de Berlín.

⁴ Leído en una conferencia, el 16 de noviembre de 1984, en el simposio *New Ibero-American Writing* de la Universidad de Texas, Austin.

no tuvieron otra alternativa que la de dar la espalda a la realidad española e inventarse su propio pasado y tradición para adentrarse en su propia literatura.

Este rechazo de los nuevos escritores hacia el realismo que caracterizó la novela española del franquismo hizo, como menciona Marías, que buscaran en otras tradiciones un formato narrativo nuevo, propio e inconfundible. En relación a esto, Gracia declara que:

Las referencias intelectuales y formativas de los autores no son ya tan fáciles de establecer, la genealogía de los modelos literarios se ha multiplicado y los orígenes de cada uno de ellos son complejos y no siempre previsible. El escritor (pero también el lector mismo, el lector literario en particular) puede haberse hecho tras la inmersión en la gran narrativa hispanoamericana de los años sesenta y setenta, pero también pudo hacerse con la devoción confesa por la literatura anglosajona del siglo XIX, con la inmersión en la inacabable generación perdida [...], o con la rabiosa frecuentación de Ítalo Calvino o con... (GRACIA, 2001, p. 198).

El rechazo de Marías no solo hacia España sino hacia gran parte de la tradición literaria española hizo que el escritor buscara modelos narrativos en los escritores de lengua inglesa, como Conrad, Henry James, Faulkner, Flannery O'Connor, Melville, Sterne y Shakespeare. Es precisamente a causa de sus referentes nada españoles, y por el tono frío que acercaba sus novelas a traducciones o imitaciones de autores anglosajones, que las novelas de Marías van a recibir reproches por parte de la crítica española de entonces. Sin embargo, los comentarios, en su mayoría negativos, significaron para Marías un elogio ya que el escritor siempre reconoció la importancia de las traducciones y de los modelos que buscó fuera de España en la constitución de su inconfundible voz narrativa y de su singularidad estilística.

No se puede negar que la escritura de Marías se nutre, como él mismo afirma, de su experiencia como (asiduo) traductor de literatura anglosajona. En 1979, la versión española *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, le valió el Premio Nacional de Traducción, comprobando que para él el oficio de traductor va mucho más allá de la mera afición. En una

entrevista titulada “La pérdida paulatina de la irresponsabilidad”, Marías afirmó que traducir permite al escritor adquirir la tonalidad del autor que se traduce: “uno se apropia del estilo cuando traduce a los escritores”.

Para entender la influencia que el trabajo de traducción de *Tristram Shandy* ejerció en su narrativa, buscamos en el texto de Sérgio Paulo Rouanet (2007), *Riso e melancolia. A forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*, las características de la “forma shandiana” para, así, demostrar de qué manera estas aparecen en *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*.

La referida “forma shandiana”, que, según Rouanet (2004, p. 336), definió Machado de Assis⁵, se caracteriza por “1) a presença constante e caprichosa do narrador, ilustrada enfaticamente pelo pronome de primeira pessoa; 2) por uma técnica de composição difusa e livre, isto é, digressiva, fragmentária, não-discursiva; 3) pela subjetivação radical do tempo (os paradoxos da cronologia) e do espaço (as viagens); e 4) pela interpenetração do riso e da melancolia”. Nos dedicaremos a comentar, posteriormente, las tres primeras características ya que estas aparecen de manera más evidente en el estilo de Javier Marías, corroborando así la influencia de Sterne en su narrativa.

Hacia la consolidación de un estilo: la influencia de Juan Benet

Corazón tan blanco (1992) se halla en el estadio de maduración estética inmediatamente posterior a *Todas las almas* (1989) y se publica cuando Marías “ya se había consagrado como un novelista con un mundo propio complejo y un proyecto literario inmerso en la corriente más innovadora de la ficción

⁵ “Machado de Assis definiu exaustivamente essa forma, mas não a nomeou. Para preencher esse déficit terminológico, decidi usar o adjetivo ‘shandiano’, para deixar claro que a origem da forma está no romance de Laurence Sterne, *Tristram Shandy*” (ROUANET, 2004, p. 336).

occidental”⁶ (GRACIA; RÓDENAS, 2011, p. 849). *Mañana en la batalla piensa en mí* llega al público en 1994 configurando el punto álgido de su creación y confirmando el estilo refinado del dueño de una de las carreras novelísticas más sólidas de la España posfranquista.

A medida que desarrollaba su técnica y encontraba su propio estilo⁷, Marías iba siendo agraciado por los lectores. El novelista español Eduardo Mendoza, en un artículo titulado “El extraño caso de Javier Marías”, considera que:

Su estilo es inconfundible, pero casi imposible de describir; no hay modo de precisar en qué consiste su técnica, porque, a pesar de su dominio, o, si se quiere, de su facilidad (en definitiva, de su talento), Javier Marías siempre camina por la cuerda floja y sin red. Cada frase y cada párrafo responden a la necesidad expresiva del momento y conserva su equilibrio en esa circunstancia precisa, por medio de unos quiebros sintácticos, a menudo heterodoxos, que sólo ahí tienen sentido. Tal vez por eso sea fácil de parodiar, pero no de imitar (MENDOZA, 1998, [s.p.]).

También en las palabras de Mendoza, Marías “no se encaja en ninguna de las corrientes al uso, aunque tampoco las combate ni las impugna; sus virtudes no se pueden calibrar en relación a los cánones de la prosa española”; la única realidad que le interesa es la literaria y, a causa de ello, va a ser duramente criticado y acusado de hispanofóbico. Marías va a lograr, sin embargo, una posición de prestigio dentro del campo literario español apoyado, precisamente, en la idea de que la literatura no tiene que estar necesariamente

⁶ Antes de que se convirtiera en éxito de ventas en España, *Corazón tan blanco* ya había conquistado a los lectores de lengua alemana (en Alemania, Austria y Suiza) a causa especialmente (y en un primer momento, ya que luego se ha mantenido a través del boca a boca, como lo reconoció el propio Javier Marías) de los elogios exuberantes de cuatro críticos alemanes en el influyente programa literario de la televisión pública ZDF, *Literarisches Quartet* (El Cuarteto Literario), del 13 de junio de 1996. Marcel Reich-Ranicki, que leyó en el programa un fragmento de la novela, firmó su entusiasmo al considerar que *Corazón tan blanco* “es, definitivamente, una de las novelas más importantes que he leído en los últimos años. Es que no puedo recordar una calidad comparable”.

⁷ Para Benet (1996, p. 195), el estilo “no es otra cosa que el resultado de unas condiciones sin par -personalidad, rasgos de carácter, sedimentos de la educación, sublimación de una vocación o de un quehacer- aplicadas al cumplimiento de una función. Se tratará sin duda de una función inteligible y aceptada por los demás mortales -aun cuando sea antisocial- y como tal no ha tenido más remedio que pasar por el cedazo interpuesto por el entendimiento a todas las invenciones del hombre”.

(pre)ocupada con lo español, ni tampoco revelarse castiza o política, y en la idea de que el lenguaje debe ocupar el centro de la narración.

En suma, oponiéndose radicalmente a una narrativa que pone en primer plano la situación política española, Marías no solo se aleja de la concepción artística y literaria de sus antecesores sino también reivindica para la literatura autonomía creativa respecto a la realidad histórica. Las novelas, desde esta perspectiva, no tienen una motivación política, no recuperan críticamente el pasado, no atienden a la interpretación de las raíces históricas del presente, no plantean una problemática generacional y tampoco se comprometen con el cambio social.

Este posicionamiento alejado de la escritura socialmente comprometida -con la adopción del estilo como centro de la obra literaria- y desvinculado de la tradición española lo tomó Marías de su amigo y mentor Juan Benet. La influencia de Benet, es interesante mencionarlo, no se relaciona tanto al campo de la técnica narrativa, sino que se manifiesta en la actitud estética de pensar la legitimación de la literatura a través del estilo. Se percibe, por ejemplo, que las temáticas y la leve previsibilidad de las digresiones maríasianas no son herencias de la escritura benetiana. De hecho, el narrador de Marías, como señala Gracia (2001, p. 208), es mucho más oyente que ponente, es decir, que escucha demasiado y cuenta poco de las cosas que sabe, ya que prefiere estar en el vacío seguro de la inacción a resolver los problemas de su entorno. El saber para ese narrador es inútil porque no es capaz de operar cambios morales e intelectuales y el contar se hace con una apatía igual a la de quien cumple un servicio ajeno. Se trata de un narrador egoísta, escéptico sobre la inconsistencia del mundo, que no instruye moralmente ni lleva al lector a ninguna verdad estable. Por otra parte, Gracia (2001, p. 208-209) puntúa que el narrador de Benet cuenta lo posible de contarse, aclara lo que está en la penumbra, enseña lo escondido, revela incluso lo que el lector no acabará nunca de comprender del todo y se deja mover por las ganas de saber, aunque sea consciente de su inutilidad.

Aunque no comulguen con las mismas temáticas o no compartan algunas devociones literarias específicas, no se puede negar que hay en Marías una concepción de lo literario que partió de Benet. Como declaran Gracia y Ródenas:

la deuda más abultada la contrajo Marías con Benet y no solo con su ejemplo creativo sino muy en especial con sus reflexiones sobre literatura, hasta el punto de que puede afirmarse que la obra madura de Marías encuentra legitimación teórica en *La inspiración y el estilo* (1996) (GRACIA; RÓDENAS, 2011, p. 847).

El nombre de Juan Benet irrumpe en el escenario español hacia 1968 asociado al movimiento literario que rompió con la tradición realista de la literatura española asumiendo la experimentación con el lenguaje, la autorreferencialidad y la metaficción como motores creadores del texto. En el capítulo “La seriedad del estilo”, que forma parte del ensayo *La inspiración y el estilo*, Benet (1999, p. 222) afirma que “ninguna barrera puede prevalecer contra el estilo siendo así que se trata del esfuerzo del escritor por romper un cerco mucho más estrecho, permanente y riguroso: aquel que le impone el dictamen de la realidad” y considera el estilo

como un espacio que incluye al de la razón, con un mayor número de dimensiones que ella y dispuesto a particularizarse con el de ella - como en el caso de los lenguajes técnicos - cuando voluntariamente renuncia al empleo de aquellas dimensiones que escapan a su control. Esa multiplicidad de dimensiones no es labor de un día y se consigue, por lo general, gracias a partir del día que la razón buscó la palabra justa para definir una sensación (BENET, 1999, p. 201).

No hay duda de que el estilo es para Benet el instrumento por medio del cual el escritor huye del control absoluto de la razón para expresar algo que está fuera de la lógica y del lenguaje habitual. Desde su punto de vista, el gran estilo es eminentemente literario, autorreferencial y definido por el rigor verbal, así que el argumento o “la inventada realidad del poeta” no se compara a “la perfección sintáctica o la brillantez de exposición del narrador”. A esa realidad

inventada solo nos acercamos por lo que Benet denominó “taumaturgia del estilo”.

Más importante que contar la historia, por lo tanto, es “la manera de contarla” y al poeta no le debe interesar “tanto el tema de sus canciones como el acento que acierta a imprimirlas”; es a través del estilo que logrará dominar la realidad, trascendiendo la importancia de lo banal y cotidiano. Benet (1999, p. 208) también señala que “el escritor se convencerá pronto de que, en cuanto logre hacer interesante lo banal, lo cotidiano y lo antihistórico, contará con un artificio válido por sí mismo que sabe prescindir, sin ignorar su atractivo, de las facilidades que ofrece la historia”.

Considerado la cabeza visible de una propuesta estética revolucionaria que sirvió de horizonte para los escritores que llegaron a construir la mejor tradición literaria en la democracia, Benet fomentó modelos estéticos desde fuentes muy diversas e instituyó una narrativa de la que desaparece la relevancia del elemento político e histórico. Con Benet, la literatura se despegaba de valores sociales y se convierte en un ejercicio sacro, particular y privado, disociado del sentimiento popular, castizo y nacional. Escribir no implicaba, para el autor, inscribirse en la tradición española:

el estilo más irresistible no será nunca el de un costumbrista; el más alto exponente de la expresividad de la lengua no se deberá ir a buscar, en ningún caso, entre las prosas castizas, en las descripciones sazonadas con sabores caseros o en la humilde jerga de los silenciosos monjes, los pícaros de corte o los hidalgos hambrientos (BENET, 1999, p. 209).

Marías, siguiendo las huellas de su mentor, no extendió la mano al realismo, aunque haya emergido en un contexto literario en el que la novela histórica estaba en boga, y tampoco se preocupó en ajustar la temática de sus novelas a las realidades sociales o colectivas o a la novelización de la Historia y del pasado. Sin embargo, el hecho del escritor no haber tomado a España como tema para sus novelas no constituye motivo suficiente para acusarlo de

hispanofóbico. Hay que entender que, como considera el propio Marías, su literatura emergió en un contexto en que lo puramente castizo se había saturado: mucho ya se había escrito y muchos escritores ya se habían dedicado a lo propio y nacional. Era necesario innovar la ficción española (y occidental) con un proyecto literario que se despegara de los modelos tradicionales e instituyera una tradición estética autónoma.

El estilo shandiano en *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*

Rouanet (2007) denomina “hipertrofia da subjetividade” a la “presença constante e caprichosa do narrador” que interviene constantemente en la narrativa disertando y opinando sobre todo. Al analizar esta característica en las novelas, concluimos que Javier Marías presentó en *Corazón tan blanco* una voz narrativa que luego maduró y llevó a su máxima posibilidad expresiva en su novela posterior, *Mañana en la batalla piensa en mí*.

271

La voz narrativa de las novelas marianas se constituye también como argumento en las obras e, incluso, llega a sobreponerse en importancia al tiempo, al espacio y a los propios personajes. Como afirma Antonio Garrido Domínguez (*apud* NAVARRO GIL, 2003, p. 200) “el narrador constituye sin duda alguna el elemento central del relato. Todos los demás componentes experimentan de un modo u otro los efectos de la manipulación a que es sometido por él el material de la historia”. Esta voz narrativa, que reflexiona acerca de la interpretabilidad de las experiencias pasadas, traza diferentes caminos en la narración y le cabe al lector no solo unir estos caminos, que no se presentan de forma directa, sino también vivir en el mundo imaginario, en las descripciones minuciosas y en los miedos y locura de esta voz autoconsciente.

Al hecho de que el narrador intervenga sobre el tiempo del lector “impondo-lhe todas as reflexões que possam lhe ocorrer, mesmo as mais extravagantes”, Rouanet denomina “subjetivação do tempo e do espaço” y considera que “o narrador tem opiniões sobre tudo e move-se com absoluta sem cerimônia de um tema para outro” (ROUANET, 2007, p. 46). El narrador, desde esta perspectiva, es el “senhor do tempo e da ação” cuya visibilidad y soberania son indiscutibles. A respecto de esta relación entre la “hipertrofia da subjetividade” y la “subjetivação do tempo e do espaço” Rouanet concluye:

Assim como maltrata a história externa, o narrador violenta metodicamente o tempo da ação. Como indivíduo, é um simples elo na cadeia das coisas; não é livre, num universo determinista, de originar nenhum começo absoluto, pois tudo já está prefixado para sempre. Mas como autor shandiano ele não se sujeita a nenhuma inibição: é dono do tempo (ROUANET, 2007, p. 148).

La última característica de la “forma shandiana” que vislumbramos en la narrativa de Mariás es la “digressão e fragmentação”. Según Rouanet:

onde as características de capricho e volubilidade da subjetividade shandiana se manifestam mais claramente é no método da digressão: sujeitos absolutos, os autores shandianos desdenham submeter-se aos imperativos da linha reta e preferem quebrar a linearidade da narrativa com zigzagues sobre os quais não prestam contas a ninguém (ROUANET, 2007, p. 60).

El autor se dedica a nombrar y describir cuatro tipos de digresión, conforme la naturaleza del contenido intercalado: *extratextual*, “compostas de materiais já prontos, externos ao texto, e nele incorporados em bloco, sem alterações significativas” (ROUANET, 2007, p. 61); *narrativas*, “constituído pelas histórias paralelas” (p. 64); *opinativas*, “compostas de opiniões, que abrangem uma variedade surpreendente de assuntos, sem nenhum compromisso com as fontes e a exatidão documental” (p. 64) y las *auto-reflexivas* que “tem como objeto o próprio livro - comentários sobre sua qualidade estética, seu estilo, sua forma de composição” (p. 62).

De los tipos descritos por Rouanet, vemos en *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí* básicamente las digresiones *opinativas*, ya que, como mencionamos anteriormente, los narradores opinan sobre todo, y las *auto-reflexivas*, dado que razonan, por ejemplo, sobre el acto de contar mientras van ellos mismos hablando y construyendo la narrativa, divagando sobre el paso del tiempo, los sentimientos, la familia, la interrupción, el descaso o el abandono que marcan las relaciones humanas y, principalmente, sobre el poder de las palabras que se dicen y se escuchan. Considerando esto, se puede decir que en los pensamientos y en el consciente del narrador ocurren todos los conflictos y se plantean todos los temas presentes en los textos. Como Rouanet defiende:

o narrador dispõe, sem dar satisfações a ninguém, sobre a vida dos personagens e sobre a sequência narrativa, adiando por decisão própria a continuação da história, e interrompendo-a com reflexões morais e filosóficas, sem perguntar ao leitor se ele está disposto a escutar essas reflexões (ROUANET, 2007, p. 38).

Considerando todo lo que aquí se dijo, se concluye que esta nueva forma de concebir la literatura, que Marías y los escritores de su generación tomaron de otras herencias literarias no españolas, sumada al experimentalismo encabezado por Juan Benet, del que nos ocupamos en el apartado anterior, permitió hablar de un cambio de paradigma en la prosa española que se caracterizó, principalmente, por la ampliación del género de la novela para abarcar el ámbito de la no ficción, además de una concomitante “errabundia”⁸, y la inauguración de una voz narrativa de carácter literariamente único cuyo narrador maneja y madura sus propios hilos o mezcla y aprovecha los de los otros (GROHMANN, 2011). En las palabras de Gracia (2001, p. 201), “la invención de narradores nuevos, la fragua de sus propios mundos, la búsqueda de un estilo y la multiplicación de los referentes y las tradiciones literarias han sido los hilos del telar de la novela española de la democracia”.

⁸ Marías (*apud* NAVARRO GIL, 2004, p. 191) considera que la errabundia abarca la divagación, la digresión, el inciso, la invocación lírica, el denuesto y la metáfora prolongada y autónoma.

Claves narrativas de *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*

“No he querido saber, pero he sabido” (MARÍAS, 2010, p. 11), las primeras palabras que dice Juan Ranz, narrador y protagonista de *Corazón tan blanco*, establece la dialéctica entre las relaciones decir/escuchar, saber/no saber y hablar/callar que van desdoblándose a lo largo de la novela.

Corazón tan blanco trata la historia de Juan y su familia, especialmente su padre, Ranz. Este se casa por primera vez, en Cuba, con una mujer cubana pero la asesina a causa de haber malentendido las palabras de su entonces amante, Teresa (la hermana de la futura madre de Juan), de quien se había enamorado locamente. Tras percatarse del crimen que, indirectamente, había provocado, Teresa -convertida ahora en esposa de Ranz- se suicida de un tiro en el corazón y él, después de haber enviudado por segunda vez, se casa finalmente con la mujer que va a ser la madre de Juan, Juana. De esta secuencia de hechos, es necesario mencionarlo, el lector solo se entera en las últimas páginas de la novela, cuando por fin se resuelve toda la intriga acumulada.

La escena del suicidio de Teresa es el relato que inaugura *Corazón tan blanco*. “No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña [...], entró en el cuarto de baño y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre” (MARÍAS, 2010, p. 11). A causa de su matrimonio, Juan tomará cierto papel detectivesco en sus investigaciones en busca de la verdad, pero no para hacer justicia, sino para conocer sus orígenes, ya que sus padres siempre le ocultaron todo lo que se refería a la vida de su tía suicida. Sin embargo, cuando los conoce, se da cuenta de que, en realidad, no quería conocerlos, dado que no quiere ser el hijo de un asesino. Al fin y al cabo, Juan comprende que no se puede deshacer lo escuchado, lo sabido ni lo hecho, lo que será otro tema del libro, que dialoga con el verso “I have done the deed”

(he hecho el hecho), que Marías toma de la obra Macbeth, de Shakespeare, de donde, además, proviene el título de la novela.

En el momento de relatar la historia, Juan lleva casado apenas un año con Luisa, a quien conoció durante un encuentro laboral, cuya ocupación era la de comprobar si él cumplía con su deber como intérprete al traducir con exactitud la charla entre dos importantes representantes de estado de España e Inglaterra. Sin embargo, al darse cuenta de que él subvertía el rumbo de la conversación, Luisa no interviene en ningún momento. Considerando esto, se puede decir que, ya en el primer encuentro, los futuros cónyuges reflejan su capacidad de callar y de enterrar la verdad mediante el silencio.

A la trama principal en torno a la relación de Ranz con su hijo y la manera como este reacciona a los hechos que va descubriendo, se añaden tramas secundarias. La primera es la historia que cuenta Juan sobre su viaje de novios en Cuba. Mientras Luisa está enferma en la cama, él se acerca al balcón donde ve, desde lejos en una plaza, una mujer, Miriam, que le confunde con su amante, Guillermo, que, después sabemos, está en el cuarto de al lado. Juan escucha la conversación entre los amantes y se entera de que Miriam incita a Guillermo a matar a su mujer para que puedan estar juntos. Es interesante notar que el narrador nos cuenta esto antes de saber que Ranz asesinó a su primera mujer. Se concluye, por lo tanto, que las tramas secundarias establecen paralelismos con la trama principal que el lector solo logra saber al final de la novela, tras unir los hilos narrativos a las digresiones que Juan va sembrando desde la primera línea.

Vemos otra remisión a la trama principal cuando Juan cuenta la historia de su amiga Berta, con quien convive por poco tiempo durante una estancia en su casa de Nueva York. Ella, que estaba intentando encontrar un novio a través de un anuncio, se somete a vejaciones a pedido de un hombre, Bill, con quien había intercambiado algunos vídeos. Las dos tramas secundarias se relacionan, ya que el Guillermo de Cuba comparte detalles con el amante Bill, al mismo

tiempo que nos remiten directamente a la trama principal: Miriam intenta empujar a Guillermo al asesinato de su mujer, al igual que Bill incita a Berta a hacer los vídeos que le pide y Ranz induce a Teresa, Juan y Luisa a mantenerse callados.

En *Mañana en la batalla piensa en mí*, el primer nivel narrativo trata de la visita de Víctor Francés al piso de Marta Téllez, una mujer casada que tiene un niño de dos años, Eugenio, y cuyo esposo, Dean, está de viaje de negocios en Londres. Tras acostar al niño, Marta y Víctor intentan consumir la relación carnal, motivo de su ida a la casa, cuando ella, de repente, se siente mareada y acaba muriéndose semidesnuda en su propia cama. Víctor huye, después de algunas tentativas frustradas de contactar al marido de Marta en Londres, dejándola sola en la cama y al niño en su habitación. El sentimiento de culpabilidad surgido de esta actitud hace que Víctor se identifique con Ricardo III de la obra homónima de Shakespeare, personaje que fue condenado a escuchar en sueños las advertencias de las personas que había mandado matar, mañana en la batalla piensa en mí, verso que Marías convirtió en título para la novela.

La (re)acción y la infidelidad no consumada obsesionan a Víctor y lo conducen a buscar maneras de acercarse a la familia de Marta en el intento de liberar su conciencia de la culpa que lo atormenta. Para esto, Víctor, que escribe para otros sin que su nombre aparezca en ninguna parte, se convierte en una sombra que finge ser quien no es y que disimula sus intenciones. Es precisamente a causa de ser un escritor fantasma que llega a relacionarse con el padre de Marta, con Luisa, su hermana, y con Dean.

Víctor, se puede decir, es un sujeto con tendencia a la paranoia, como vemos en la digresión que hace en el episodio del día en que se enteró por terceros de que su ex esposa, Celia, estaba trabajando de prostituta. Para cerciorarse de ello, Víctor busca a una prostituta que se parecía a Celia, hace el amor con ella, pero no logra saber si realmente era Celia o simplemente Victoria, como

le había asegurado previamente la mujer. Al lector esto le resulta absolutamente inverosímil, pero también aparece como posible, dada la descomposición de los hechos que se hace posteriormente en los pensamientos del narrador. En esta escena es posible ver el subjetivismo -shandiano-exacerbado del narrador al que hemos hecho referencia anteriormente. Al final de ese episodio, nos convencemos de que para Marías realmente es mucho más interesante dejar todo en la ambigüedad para que el lector saque sus propias conclusiones.

Al final de la novela, Víctor logra hablar con Dean y este le confiesa que, en realidad, se fue a Londres con una amante que murió allí. Marías juega en este final con el ‘si’ que marca los hechos y la vida, es decir, con la posibilidad de algo haber sido diferente si se hubiera actuado de otra manera. Si Víctor, por ejemplo, hubiera sabido que Eduardo estuvo en Londres con una amante, o Eduardo que Marta le había engañado y había fallecido, los dos hombres se habrían comportado de maneras diferentes frente a las tragedias. Gran parte de *Mañana en la batalla piensa en mí*, por lo tanto, versa sobre cómo el hecho de ignorar de uno u otro personaje determina la trama. Se repite, desde esta perspectiva, el tema planteado en *Corazón tan blanco* según el cual no se puede deshacer lo escuchado, lo sabido ni lo hecho (“I have done the deed”). Con esto, Marías intenta mostrarnos que vivir es, al fin y al cabo, una eterna elección de actitudes a las que no se puede dar vuelta de hoja.

La voz narrativa de las novelas y su relación con el lenguaje

La relación de Juan y Víctor con el lenguaje no es, como se puede pensar a primera vista, esencialmente profesional. Sus vínculos con las palabras marcan, además, la relación de los dos personajes consigo mismos y, principalmente, con los otros personajes. Como afirma Navarro Gil (2003, p. 209), “el narrador ordena, reflexiona, se explica a sí mismo e intenta explicarse ante los demás, como si temiera no ser comprendido”. Uno es traductor, que, consciente del

poder que las palabras le otorgaban, subvierte el rumbo de la conversación entre dos importantes representantes de estado; el otro, un “escritor fantasma” inmerso en lo más bajo de la decadencia artística.

Víctor, cuya profesión podría resumirse a “fantasma de las letras” -dado que recibe para escribir textos para políticos, banqueros o ejecutivos en los que no puede incluir su nombre- además de no tener voz profesional, pierde su propia identidad fingiendo ser Ruibérriz, un amigo que le ha pasado algunos clientes, para así conseguir ser contratado por el padre de Marta. Su profesión y consiguiente relación con el lenguaje le quita tanto su verdadero nombre como su existencia. Víctor, en todos los sentidos, no es nadie desde la perspectiva de los otros personajes.

Si pensamos, sin embargo, en la necesidad de Víctor de saber todo lo posible y hablar (confesar) para desahogarse y abandonar el sentimiento de culpa que le sofocaba desde que murió Marta, entendemos que su relación con el lenguaje es, ante todo, de dependencia, ya que encontrar “la palabra justa” (que atendería a su propósito) significa la salvación de su presente y de su futuro. La implicación y determinación obstinadas con la que él orchestra todo lo referente a la “confesión” que realiza al marido de Marta, por ejemplo, confirma el hecho de que él mismo ha condicionado su realidad a la tranquilidad advenida del hecho de hablar. Como afirma en un determinado momento de la narración: “contar es una forma de generosidad” y “el mundo depende de sus relatores”. En suma, hablar, escuchar y saber se convirtieron para el personaje en una condición que determina su existencia.

Si, a su vez, nos ponemos a pensar en Juan, nos encontramos con el hecho de que, aunque su relación con el mundo y la realidad se haga igualmente por medio del lenguaje, saber o no saber jamás interfirió en el curso de su vida, porque él ha preferido mantenerse en el silencio. Tras saber que su padre asesinó a su primera esposa, por ejemplo, reacciona como si no lo hubiera sabido nunca e incluso llega a decir: “Es probable que nunca hablemos, Ranz

tampoco debe saber si yo sé, ni siquiera le habrá preguntado a Luisa si por fin me ha contado, siempre hay alguien que no sabe algo o no quiere saberlo, y así nos eternizamos” (MARÍAS, 2010, p. 341). Como señalan Gracia y Ródenas:

el ir sabiendo se realiza mediante conversaciones guiadas por el azar y en lugares muy diversos, pero muy especialmente a través del ejercicio hermenéutico del narrador, intérprete de profesión y acostumbrado a trasvasar y aun a dotar de sentido los discursos ajenos (GRACIA; RÓDENAS, 2011, p. 850).

A Juan, por lo tanto, le van llegando las informaciones porque las circunstancias, la casualidad y el ocaso le permiten saber y conocer siempre un poco más sin esforzarse para conseguirlo o, incluso, sin buscarlo.

La frase “no he querido saber, pero he sabido” no solo da la bienvenida a la novela, como marca, desde el comienzo, el evidente desinterés de parte del personaje hacia todo lo que se refiera a saber y hablar. En relación a esto, Gracia afirma:

el narrador de Marías tiende a anular el significado del conocimiento o a diluir la posibilidad misma de iluminar alguna certidumbre estable; de hecho, es exactamente lo contrario: el significado último de su narrador es más bien la evidencia de la inocuidad última del saber, de su inconsistencia (GRACIA, 2001, p. 209).

Para Víctor, como fue mencionado anteriormente, las palabras tienen la capacidad de cambiar el curso de las cosas. De ahí que haya buscado, insistentemente, establecer contacto personal con la familia de Marta como forma de introducirse y acercarse a lo que sería su vida si no hubiera fallecido. Al fin y al cabo, Víctor no solo quería librarse de la culpa, también quería forjar una escena en la que pudiera actuar como se esperaría de alguien que fuera testigo de una muerte. Eso explicaría el hecho de estar tanto tiempo sospechando de la muerte de su ex esposa, como si, al aceptar la idea de la muerte inminente, pudiera anticipar o prever cualquier marca de esa muerte sorpresiva, protegiendo de esta forma, ya que no lo hizo con Marta, a las personas que conocía:

Si [Celia] no lo estaba [viva] no tendría por qué moverme tan de puntillas, más bien al contrario, tendría que encender las luces y llevarme las manos a la cabeza y gritar de dolor y arrepentimiento, tratar de hacerla revivir con mis besos y desesperarme, avisar a un médico y a los vecinos, llamar a sus padres y a la policía, y explicar mi historia (MARIAS, 2006, p. 247).

Esta digresión aparece cuando Víctor está narrando cómo, debido a sus propias acciones, no es nadie para los otros y sobre todo para los miembros de la familia de Marta. Víctor, hay que mencionarlo, no solo reflexiona sobre su realidad, sino que también reflexiona acerca de todo, como una verdadera máquina de pensamientos disparados uno tras otro.

Se puede concluir, considerando lo que aquí se dijo, que, además de constituirse como argumento de los relatos, las voces de Juan y Víctor monopolizan la novela desde la primera hasta la última línea y son tan (o más) importante que aquello que se cuenta. En las palabras de Navarro Gil:

280

de hecho lo más importante en las novelas de Javier Marías no es nunca lo que se cuenta -la historia o las anécdotas del relato- sino cómo se cuenta. En la narrativa del autor siempre importa más el *cómo* que el *qué*. La trama de las novelas es solo la excusa que pone en marcha el acto de la narración: la propia actividad del contar es, así, el objetivo del relato (NAVARRO GIL, 2003, p. 206).

La subjetivación -shandiana- del tiempo

Según Rouanet (2007), la subjetivación shandiana del tiempo se caracteriza por el control que el narrador tiene sobre este, convirtiéndolo en algo propio y manejándolo a su *bel-prazer*. Al fin y al cabo, como es el narrador que determina el ritmo del tiempo narrativo, es él el verdadero señor del tiempo. En *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí* los narradores logran amplificar y dilatar el tiempo de la narrativa utilizando un discurso marcadamente digresivo a partir del cual no solo plantean los temas y

construyen intensas reflexiones interiores sino también hacen que situaciones paralelas, hechos análogos o relatos coexistan y se entrelacen entre sí.

Cogemos de *Mañana en la batalla piensa en mí* un episodio que sirve de ejemplo de esta técnica temporalizadora que supone la amplificación del discurso por medio de una ruptura de su hilo (principal) mediante la introducción de elementos juzgados más o menos improcedentes o impropios a él.

Nos estamos refiriendo al segundo capítulo de la novela en el que Víctor está al lado de Marta en su habitación, le ofrece ayuda para meterla en la cama, dado que ella estaba encogida e inmóvil y existía la posibilidad de que se enfriara, pero Marta no lo permite: “no, no me muevas, por favor, no me muevas un milímetro” (MARÍAS, 2006, p. 40). Víctor intenta, en este momento, convencerla de que era necesario llamar a urgencias, pero ella tampoco lo admite, como el propio protagonista nos cuenta:

seguía sin querer ser movida ni importunada ni distraída (‘No, no hagas nada todavía, no hagas nada, espera’), ni quería seguramente voces ni movimiento a su lado, como si tuviera tanto recelo que prefiriera la paralización absoluta de todas las cosas y permanecer al menos en la situación y postura que le permitían seguir viviendo antes que arriesgarse a una variación, aunque fuera mínima, que podría arruinar su momentánea estabilidad tan precaria -su quietud ya espantosa- y que le daba pánico (MARÍAS, 2006, p. 40).

La actitud de Marta hace que el narrador introduzca en el discurso una larga digresión sobre la tendencia del ser humano a pensar que, en los momentos de peligro, se encuentran a salvo dentro del propio pánico:

El soldado que se queda en su trinchera sin apenas respirar y muy quieto aunque sepa que en breve será asaltada; el transeúnte que no quiere correr cuando nota que unos pasos le siguen a altas horas de la noche por una calle oscura y abandonada; la puta que no pide auxilio tras meterse en un coche cuyos seguros se cierran automáticamente y darse cuenta de que nunca debió entrar allí con aquel individuo de manos tan grandes (quizá no pide auxilio porque no se considera del todo con derecho a ello); el extranjero que ve abatirse sobre su cabeza el árbol que partió el rayo y no se aparta, sino que lo mira caer lentamente en la gran avenida; el hombre que avanza a otro en dirección a su mesa con una navaja y no se mueve ni se defiende,

porque cree que en el fondo eso no puede estarle sucediendo de veras y que esa navaja no se clavará en su vientre, la navaja no puede tener su piel y sus vísceras como destino (MARÍAS, 2006, p. 41).

El lector piensa que esta digresión sobre el pánico surgido de la posibilidad de una muerte sorpresiva -que, como señala Víctor, suele llevar a la perdición a quienes lo padecen-se encerraría cuando el discurso deriva en la cita de la obra *Ricardo III* de Shakespeare, “mañana en la batalla piensa en mí, y caiga tu espada sin filo” (MARÍAS, 2006, p. 41). Esta, sin embargo, lo empuja a pensar nuevamente no solo en Marta, sino también en los personajes de la digresión, e imaginar que estos debían de estar pendientes de la continuidad que les daba la sensación de seguir vivos. Merece la pena transcribir el fragmento en el que se observa la reformulación que Marías hace de uno de los motivos que se plantea en la novela:

este hombre de manos tan grandes me acaricia el cuello y no aprieta aún: aunque me acaricie con aspereza y haciéndome un poco de daño sigo notando sus dedos torpes y duros sobre mis pómulos y sobre mis sienes, mis pobres sienes -sus dedos son como teclas-; y oigo aún los pasos de esa persona que quiere robarme en la sombra, o quizá me equivoco y son los de alguien inofensivo que no puede ir más de prisa y adelantarme, tal vez debiera darle la oportunidad sacando las gafas y parándome a mirar un escaparate, pero puede que entonces dejara de oírlos, y lo que me salva es seguir oyéndolos; y aún estoy aquí en mi trinchera con la bayoneta calada de la que pronto tendré que hacer uso si no quiero verme traspasado por la de mi enemigo: pero aún no, aún no, y mientras sea aún no la trinchera me oculta y me guarda, aunque estemos en campo abierto y note el frío en las orejas que no llega a cubrirme el casco; y esa navaja que se aproxima empuñada todavía no llegó a su destino y yo sigo sentado en mi mesa y nada se rasga, y en contra de lo que parece aún beberé otro trago, y otro y otro, de mi cerveza; como aún no ha caído ese árbol, y no va a caer aunque esté tronchado y se precipite, no sobre mí ni sus ramas segarán mi cabeza, no es posible porque yo estoy en esta ciudad y en esta avenida tan sólo de paso, y sería tan fácil que no estuviera (MARÍAS, 2006, p. 42).

Se observa que en los fragmentos el tiempo aparece como proyección de un sujeto interesado en las dimensiones imaginarias y posibles de escribirse en la realidad, y la narración refleja el movimiento de lo concreto a lo abstracto de una mente que parece que va descubriendo o inventando verdades mientras avanza la acción.

Se puede decir que *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí* consisten menos en historias completas y más en fragmentos de historias que carecen de una estructura premeditada y hasta de un argumento único. Son novelas que se pueden comprender en función de su naturaleza digresiva, ya que dependen de la amplificación y dilatación del relato y de no tomar una línea recta hacia su conclusión. De ello concluimos que, para Javier Marías, la literatura digresiva no se somete al control de un argumento lógico ni al de una narración lineal; es un proceso de la imaginación que utiliza para dotar a sus obras de una considerable libertad narrativa resistiendo a la tentación de imponer orden, control, lógica o límite a la argumentación.

La fuente shakesperiana

Marías dejó expresada su afición al escritor inglés ya en los títulos de las novelas. En *Corazón tan blanco*, el intertexto con *Macbeth* es tan fundamental que la frase “My hands are your colour; / but I shame to wear a heart so white” o bien “Mis manos son de tu color; / pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco” constituye el epígrafe de la novela. *Mañana en la batalla piensa en mí*, como ya fue referido anteriormente, proviene de *Ricardo III* que escucha la maldición “mañana en la batalla piensa en mí, y caiga tu espada sin filo, desespera y muere” de los espíritus de los hombres y mujeres a que, directa o indirectamente, había condenado a la muerte. Los dos libros de Shakespeare tratan de la culpa, del silencio ante el crimen, del callar y del saber con todas sus consecuencias.

En el caso de *Macbeth*, cuyo argumento central es un regicidio, el protagonista homónimo Macbeth, tras haber asesinado al rey, le dice a Lady Macbeth “I have done the done” (he hecho el hecho), pero se arrepiente y no quiere volver a la escena del asesinato para borrar las huellas que lo librarían de la culpa. En ese

momento, Lady Macbeth se calla y decide ocultar ella misma el crimen del marido.

En *Corazón tan blanco*, Juan alude a esta escisión en los culpables entre la acción dañina y su asunción moral en un capítulo en el cual glosa la escena del Macbeth shakespeariano refiriéndose a la actitud de la mujer que, después de “haber regresado de untar los rostros de los sirvientes con la sangre del muerto para acusarlos”, le dice a su marido “Mis manos son de tu color; / pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco” (MARÍAS, 2010, p. 93). El lector puede pensar que la asertiva de Lady Macbeth signifique o represente un símbolo de inocencia, un “corazón blanco” porque está limpio de crimen, o, quizás, una referencia a la cobardía, un “corazón blanco” como la palidez del miedo. Juan, al referirse a esta cita, tampoco logra llegar a una conclusión: “como si intentara contagiarle su despreocupación a cambio de contagiarse ella de la sangre vertida de Duncan, a no ser que ‘blanco’ quiera decir ‘pálido y temeroso’ o ‘acobardado’” (p. 93).

Lady Macbeth, por lo tanto, es cómplice del marido no tanto por haberlo instigado, ni siquiera por haber preparado el escenario antes o colaborado luego, sino por saber de ese acto y de su cumplimiento, como Juan nos explica:

No es solo que Lady Macbeth induzca a Macbeth, es que sobre todo está al tanto de que se ha asesinado, ha oído de los propios labios de su marido ‘I have done the deed’ cuando ha vuelto, ‘He hecho el hecho’, o ‘He cometido el acto’, aunque la palabra ‘deed’ se entiende hoy en día más como ‘hazaña’. Ella oye la confesión de ese acto o hecho o hazaña, y lo que la hace verdadera cómplice no es haberlo instigado, ni siquiera haber preparado el escenario antes ni haber colaborado luego, haber visitado el cadáver reciente y el lugar del crimen para señalar a los siervos como culpables, sino *saber de ese acto* y de su cumplimiento (MARÍAS, 2010, p. 92, cursiva nuestra).

Luisa también se vuelve cómplice de Juan cuando acepta (com)pasivamente la subversión que este imprime a la charla entre un ministro español y una

gobernante inglesa⁹. En esta conversación, que debería, por lo menos, entablarse voluntaria y naturalmente, Juan, que servía de traductor principal, se enfada con “las largas pausas y la pequeña charla o más bien intercambio insulso de frases aisladas” (MARÍAS, 2010, p. 79) entre los representantes de estado y decide poner en marcha una conversación que no existiría si no hubiera subvertido las palabras del adalid español: “¿-Quiere que le pida un té? - dijo. Y yo no traduje, quiero decir que lo que en inglés puse en su boca no fue su cortés pregunta (de manual y un tanto tardía, todo hay que reconocerlo), sino esta otra: -Dígame, ¿a usted la quieren en su país?” (p. 80). Las palabras que Juan se inventa van a ser el puntapié de una larga reflexión de la mujer inglesa sobre la naturaleza de las relaciones humanas que servirá de puerta de entrada en la novela a la cita y escena de *Macbeth*, como nos dice la voz narrativa: “ahora sé que la cita de Shakespeare procedía de *Macbeth*” (p. 91).

En toda esta escena, Juan es asistido por Luisa, su intérprete de guardia que debería ratificar o desautorizar sus palabras. Luisa, sin embargo, decide callarse, no solo en este momento inicial sino también en todos los otros en que Juan dicta el rumbo o modifica el tono de la conversación al no traducir fielmente las palabras que eran dichas. Como Lady Macbeth, Luisa tampoco es la culpable, pero comparte la culpa.

En lo que se refiere a *Mañana en la batalla piensa en mí*, si nos centramos en la voz narrativa, vemos que Marías estructuró tanto el título como la argumentación de la novela alrededor de una cita de *Ricardo III* que va desplegándose poco a poco en la memoria del protagonista según avanza la acción.

A lo largo de la novela, Víctor se siente atormentado por la voz dolida de Marta que gimió “cógeme, cógeme, por favor, cógeme” (MARÍAS, 2006, p. 45) y “ay

⁹ La crítica sospecha que los dos personajes sean parodias de Margaret Thatcher, primera ministra de Reino Unido, y Felipe González, tercer presidente español tras la reinstauración de la democracia en España.

dios, y el niño” (p. 46) minutos antes de morirse. De esta forma, Marta, aunque esté muerta, agobia al narrador y logra mantenerse viva en su memoria, así como hacen los espíritus que han participado de la caída de Ricardo III, que escucha en sueños la amenaza de sus víctimas “mañana en la batalla piensa en mí, y caiga tu espada sin filo, desespera y muere” el día antes de la batalla que decidiría el futuro de su reinado.

En el prólogo de *Mañana en la batalla piensa en mí* (MARÍAS, 2006, p. 9), Elide Pitarello considera que la maldición recurrente que hay detrás de esta sentencia “funciona, a la manera de la tragedia clásica, como el aviso desatendido del hado que anticipa las consecuencias funestas de una conducta humana equivocada”. Según Pitarello, los muertos, en las dos novelas, no acaban de morir porque perduran en los hombres vivos y culpables.

Es interesante mencionar que, en la edición de la novela que utilizamos para llevar a cabo este trabajo, Marías se dedicó a escribir una “Nota para aficionados a la literatura”, que incluyó después del epílogo de la novela, en la cual identifica la cita que da título al libro como procedente de la Escena III del Acto V de *Ricardo III*. Como dice el propio escritor, esta frase “aparece muchas veces a lo largo del libro, acompañada de otras. Esas otras son y no son estrictamente de Shakespeare, depende. En unas ocasiones son cita textual, en otras sólo paráfrasis”.

Marías también escribió una “Nota para aficionados al cine”, en la que dejó expresada otra referencia a la tragedia shakesperiana cuando nombró las películas que se emitían por televisión la noche en que murió Marta. La que Víctor deja puesta sin sonido “sería una comedia de Mitchell Leisen titulada *Remember the Night* que significa ‘Recuerda la noche’ y que es justamente lo que el narrador Víctor Francés se viene a decir a sí mismo -y a los lectores- a lo largo de la novela entera”.

Al fin y al cabo, Marías encuentra en la exégesis shakespeariana una reflexión sobre la imposibilidad de alcanzar la verdad fuera de su construcción mediante la palabra.

Consideraciones finales

Tras la muerte de Francisco Franco, casi nadie sabía muy bien cuáles serían los rumbos de la nueva narrativa, pero algunos de los escritores que irrumpían en el panorama literario español, entre los cuales se incluía Juan Benet, estaban seguros de qué es lo que esta debía dejar de ser: escritura caracterizada por su compromiso con los cambios sociales y la denuncia política. En ese contexto, los círculos intelectuales y literarios más jóvenes simpatizaron con las ideas revulsivas de Benet respecto a la literatura: el discurso como tejido verbal (y no de la historia y menos de la intención sociopolítica del autor) debía tener la primacía en la escritura literaria.

287

Javier Marías, que siempre reconoció sin paliativos la influencia de Benet en su concepción artística, no solo menospreció, como hizo su mentor, la tradición literaria peninsular, también estimuló la elevación del horizonte del creador español a través de modelos narrativos tomados, principalmente, de la tradición anglosajona.

Consciente de la necesidad de urdir nuevas estrategias que dotaran a la novela de una genuina originalidad, Marías buscó inspiración en la “forma shandiana”, adquirida de la traducción de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, experiencia que, sin duda, reafirmó e intensificó la propensión hacia la digresividad narrativa que ya le había contagiado Juan Benet.

Además de Benet y Sterne, la influencia más abultada de Marías es el teatro de Shakespeare del cual extrae los temas recurrentes en sus novelas como la muerte, la mentira, el silencio, el secreto, lo oculto, el fingimiento y el engaño,

hilos conductores de las relaciones decir/escuchar, saber/no saber, hablar/callar que lo obsesionan y caracterizan su narrativa.

La riqueza de las fuentes, la pluralidad de estímulos artísticos ajenos a la propia tradición literaria castiza y la adopción de la novela como experimento, invención formal, pensamiento en marcha y mecanismo de revelación contribuyó a que Marías hallara su propia forma y afianzara la construcción de un estilo personal e inconfundible dentro de las letras españolas.

Javier Marías es, en suma, un escritor profundamente inserto en su tiempo. Comprender el contexto y las características inherentes a su obra y escritura es entender la dirección que se está dando al curso de la literatura española contemporánea.

Referencias:

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. Tradução de Jorge de Almeida. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-63.
- BENET, Juan. La seriedad del estilo. In: _____. *La inspiración y el estilo*. Madrid: Alfaguara, 1996. p. 196-223.
- BÉRTOLO CADENAS, Constantino. Introducción a la narrativa española actual. *Revista de Occidente*, n. 98-99, p. 29-60, 1989.
- GALÁN LORÉS, Carlos. Los más jóvenes de los jóvenes. *Ínsula*, n. 512-513, p. 14, ago./sep. 1989.
- GRACIA, Jordi. La fragua de una forma: novela y democracia. In: _____. *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona: Edhasa, 2001. p. 175-218.
- GRACIA, Jordi; RÓDENAS, Domingo. *Historia de la literatura española 7. Derrota y constitución de la modernidad*. Madrid: Crítica, 2011.
- GROHMANN, Alexis. *Literatura y errabundia* (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero). Amsterdam: Rodopi, 2011.
- MARÍAS, Javier. *Corazón tan blanco*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- MARÍAS, Javier. *Literatura e fantasma*. Barcelona: Debolsillo, 2009.

- MARÍAS, Javier. *Mañana en la batalla piensa en mí*. Barcelona: Debolsillo, 2006.
- MARÍAS, Javier. La muy crítica crítica. *El País*, Madrid, 2 oct. 1999. Disponible en: <http://elpais.com/diario/1999/10/02/opinion/938815206_850215.html>. Acceso en: 11 abr. 2017.
- MARTI FONT, José María; GARCÍA, Ángeles. Insultos de baja estofa. *El País*, Madrid, 16 mar. 1994. Disponible en: <http://elpais.com/diario/1994/03/16/cultura/763772401_850215.html>. Acceso en: 6 abr. 2017.
- MENDOZA, Eduardo. El extraño caso de Javier Marías. *El País*, Madrid, 18 nov. 1998. Disponible en: <http://elpais.com/diario/1998/11/18/cultura/911343606_850215.html>. Acceso en: 6 abr. 2017.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. Teoría del elogio insultante. *El País*, Madrid, 9 mar. 1994. Disponible en: <http://elpais.com/diario/1994/03/09/cultura/763167611_850215.html>. Acceso en: 7 abr. 2017.
- NAVARRO GIL, Sandra. Una aproximación al estilo literario de Javier Marías. *Revista de Filología*, n. 22, p. 187-193, 2004.
- NAVARRO GIL, Sandra. La voz del narrador de las novelas de Javier Marías. *Revista de Literatura*, v. 65, n. 129, p. 199-210, 2003.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia. A forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ROUANET, Sergio Paulo. Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 51, p. 335-354, 2004. Disponible en: <<http://journals.usp.br/eav/article/view/10017/11589>>. Acceso en: 8 abr. 2017.
- STEENMEIJER, Maarten et al. *Foro hispánico 20. El pensamiento literario de Javier Marías*. Amsterdam: Rodopi, 2001.

Recebido em: 30 de julho de 2017.
Aprovado em: 28 de novembro de 2017.