JAVIER MARÍAS POR JAVIER MARÍAS: AUTOFICCIÓN Y METANARRATIVA EN *NEGRA ESPALDA DEL TIEMPO* Y *LOS ENAMORAMIENTOS*

VALERIA POSSI
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

A partir de la mitad del siglo XX, en el mundo y la cultura occidentales se aprecian cambios radicales en las ciencias y el arte –tales como la quiebra de confianza en el poder comunicativo y cognoscitivo de la palabra, en la integridad del sujeto y en la fiabilidad de la narración, verdaderos seísmos epistemológicos (Calabrese, 2005: 21) que ponen en crisis los conceptos claves de la modernidad, entre ellos la posibilidad de un progreso lineal e ininterrumpido– que sientan las bases del nacimiento de una nueva manera de representar y percibir la realidad empírica, inaugurando lo que la crítica ha llamado la época de la *posmodernidad*.

Lo central y esencial de la literatura posmodernista en su vertiente más global, incluida la española –ya que, como señala María del Pilar Lozano Mijares, aunque "no todo el arte actual puede ser descrito como posmodernista, […] todo al final remite al posmodernismo, por semejanza o por oposición" (Lozano Mijares, 2007: 96)–, es sin duda alguna la voluntad de reflejar la fluidez de la sociedad contemporánea, de ser reverberación de esa pluralización inevitable que se percibe en el mundo y que tiene como primera consecuencia la imposibilidad de pensar de manera unívoca y unilateral en la realidad y la historia (Vattimo, 2007: 13). Esta toma de conciencia se resuelve en la descentralización de las categorías en las que se fundamentaba la episteme de ascendencia positivista, y en el reconocimiento de que lo que verdaderamente define el paradigma

estético y artístico posmoderno son sus contradicciones (Hutcheon, 1988: 43), que moldean también las mismas formas artísticas, en este caso, la de la novela contemporánea.

De hecho, una de las peculiaridades de las novelas escritas en las últimas décadas del siglo XX y en los primeros años del XXI reside en la fragmentación, que no solamente puede ser hallada en las estructuras formales de las obras narrativas, sino también, y sobre todo, en la atomización del sujeto que construye esas obras. Pues si en la posmodernidad "todo es fragmentario, caótico, y nuestra visión de la realidad depende de cómo unamos los fragmentos" (Lozano Mijares, 2007: 301), resulta evidente que el sujeto padece, a la vez que la realidad empírica que lo rodea, una clase de debilitación paulatina de la identidad que causa la desaparición de una subjetividad hegemónica (Calabrese, 2005: 53) capaz de expresar una palabra definitiva sobre la realidad, siendo su percepción inevitable y simultáneamente viciada tanto por un punto de vista particular como por una realidad ahora menos escindida entre verdad y ficción (Vattimo, 1999: 189), una realidad construida a partir de la dialéctica entre puntos de vista diferentes y en confrontación perenne.

Del reconocimiento de que la realidad es un constructo cultural, un sistema de signos determinado por las condiciones sociales, históricas, geográficas o culturales en un momento dado (Bertoni, 2007: 98) surge también esa atención peculiar que los autores posmodernos les prestan a las maneras de representar ese mundo ahora percibido como dependiente de la subjetividad que lo forja. Por eso, la reproducción de esa realidad inestable e inefable, inalcanzable en suma, es acompañada a menudo de una reflexión sobre la naturaleza de la obra y los medios aptos para construirla. La meditación metanarrativa se configura entonces como uno de los rasgos más notables de la narrativa contemporánea, dirigida a subrayar la condición de artificio verbal de cada producto literario.

La vertiente metanarrativa de la literatura contemporánea se refleja además en la predilección de los autores por lo que Linda Hutcheon llama *double coding* o *double talking*, y esto se reconoce en la alternancia que se da en las obras entre la historia y el discurso, manifestando de esa manera no solo la naturaleza artificiosa del texto, sino también del contexto social en que se produjo (Calabrese, 2005: 30). Esta es una de las razones por las que los recursos metanarrativos empleados por los autores posmodernos atestiguan a la vez la conciencia de que la narración es el fundamento de la percepción de la

realidad. No obstante, al sujeto hablante, consciente de su visión subjetiva y de su condición problemática, compleja, híbrida y escindida, le acompaña la incertidumbre a la hora de descodificar el mundo en el que vive. En suma, como apostilla Manuel Alberca,

> el devenir histórico de los últimos treinta años del siglo XX se ha caracterizado por la difusión de unas ideas socioculturales cuyos rasgos destacados han sido la indefinición de las normas y la confusión en las esferas de actuación social. El sujeto social e histórico adolecerá de la misma debilidad y del mismo carácter ficticio que difunden los elásticos y acomodaticios códigos sociales de la época (Alberca, 2007: 29).

Dado que, como señala Francisco Orejas, "el texto de metaficción reviste formalmente, en la mayoría de los casos, la apariencia de un texto autobiográfico" (Orejas, 2003: 111), no puede sorprender la importancia alcanzada hoy en día por la autoficción, neologismo acuñado por Serge Doubrovsky en 1977 que indica, para el escritor francés, una ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales y que, en palabras de Alberca,

> es el resultado […] de un experimento de reproducción literaria asistida, que consistió en tomar genes de los dos grandes géneros narrativos, novela y autobiografía. […] el procedimiento del autor de autoficciones consiste primero en tomar algunos genes escogidos de su ADN biográfico, después depositarlos en la probeta de la novela junto con algunos principios ficticios y, por último, esperar el resultado (Alberca, 2007: 29).

La autoficción se concreta en muchos casos en la creación de numerosos clones autoficticios del autor, que vienen a infringir aún más las barreras entre lo empírico y lo fabulado, lo autobiográfico y lo ficticio.

La autoficción se situaría entonces en el linde entre lo autobiográfico y lo novelesco, entre esos dos pactos señalados por Philippe Lejeune, en una zona intermedia donde el autor no solo cuenta su propia vida, sino también sus vidas potenciales.

Manuel Alberca destaca desde el punto de vista teórico que

> el escritor autoficticio realiza una transacción entre lo que realmente fue o es y lo que quiso o le hubiera gustado ser, y al mismo tiempo le

> está permitido imaginar lo que no le llegó nunca a suceder, como si hubiese ocurrido (Alberca, 2007: 171).

La ambigüedad que se da al mezclar en una obra datos autobiográficos y circunstancias ficticias, junto al troceo del sujeto experimentado en la posmodernidad y a la incertidumbre que deriva del mismo, hace que definir terminantemente la autoficción resulte una tarea ardua: en efecto, su peculiaridad reside justamente en su indefinición. Por eso, estudiosos como Pozuelo Yvancos han criticado abiertamente el empleo indiscriminado de esta etiqueta genérica, afirmando por ejemplo que hoy en día "parece que baste con decir de una novela en la que se perciben rasgos de la persona del autor que se trata de «autoficción»" (Pozuelo Yvancos, 2010: 20).

Dejando a un lado por el momento las dudas expresadas por Pozuelo Yvancos, se puede llegar a una parcial y en cualquier caso indeterminada definición de la autoficción que tenga en cuenta su naturaleza híbrida, situándola en un terreno liminar entre obras que hacen referencia al pacto autobiográfico y otras al pacto novelesco. Ahora bien, si la autoficción se definiera como el desarrollo posmoderno de la autobiografía, no cabe duda de que lo importante es el sujeto hablante, el yo que se relata en ella, un sujeto, como hemos dicho, profundamente afectado por la atomización y la pluralización de la sociedad contemporánea. Como afirma Alberca,

> la autoficción conforma una determinada imagen […] de nosotros mismos y de nuestro tiempo, consecuencia de la nueva configuración del sujeto y de su nueva escala de valores. […] la autoficción escenifica de manera literaria o plástica cómo el sujeto actual redefine su contenido personal y social con un notable suplemento de ficción. El resultado es un sujeto en el que se logra un inestable y extraño equilibrio entre lo real y lo ficticio (Alberca, 2007: 45).

Por lo tanto, el yo de la autoficción, tal como lo entiende parte de la crítica, es a la vez real e irreal, empírico y fabulado, alejado tanto de la realidad referencial aludida por el narrador autobiográfico como de los mundos de la invención novelesca, sin olvidar que en los textos autoficticios se presenta también como un conjunto de identidades fraccionadas y existentes a la misma vez. De hecho, los presupuestos de la autoficción, que hunden sus raíces en la crítica francesa de los años sesenta y setenta, son para Pozuelo Yvancos la "crisis del

personaje narrativo y deconstrucción del yo autobiográfico" (Pozuelo Yvancos, 2010: 14).

A pesar pues de la dificultad de definir de forma aseverativa la autoficción, debido a su naturaleza escurridiza, su peculiaridad más distintiva reside en la correspondencia nominal entre autor, narrador y personaje. Se abre aquí una interesante reflexión, ya que en las obras más recientes de Javier Marías (como por ejemplo la trilogía *Tu rostro mañana*, publicada entre 2002 y 2007) nunca se da esa coincidencia. Lo que me propongo indagar en este artículo son precisamente las alusiones referenciales que se encuentran en la última novela de Javier Marías, *Los enamoramientos*, publicada en 2011. Teniendo en cuenta el principio de la identidad nominal, surge entonces una propuesta clave para poder comprender esta obra: ¿cómo es posible tan solo proponer, aunque sea finalmente para desmentirla, una lectura autoficticia de *Los enamoramientos*, en la que no puede darse esa coincidencia, debido al hecho evidente de la identidad femenina de la voz narrativa?

Sin embargo, y pese a la presencia de un narrador femenino en esta novela, pueden contarse muchas e inesperadas interferencias con la figura del autor, que surgen de la deconstrucción del yo autobiográfico: de hecho, Marías aprovecha a la vez la fragmentación del sujeto y juega con esta fragmentación, diseminando sus rasgos biográficos hechos añicos, escondidos y transfigurados, en muchos de sus personajes, interponiendo un metasentido dirigido al lector modelo a quien escribe. Un lector modelo que, para ser tal, tiene que ser un buen conocedor de la obra del autor en su conjunto, pudiendo establecer vínculos y relaciones entre esos datos, diseminados por novelas, cuentos y producción ensayística o periodística, que le permiten gozar plenamente de la esmerada construcción autorreferencial de la creación artística de Marías. El lector modelo de las novelas del escritor Marías tal vez sea el mismo Marías, pues sus guiños posmodernos no dejan de tener ese sofisticado matiz lúdico.

Punto de partida privilegiado, para ahondar en el tema, es sin duda alguna el estudio de *Negra espalda del tiempo*, obra en la que el autor juega con la tensión establecida entre los mundos novelesco y empírico, y al mismo tiempo ofrece una perspectiva teórica sobre su propia producción artística. Este es el contexto en el que se plantea precisamente el concepto de la negra espalda del tiempo, "lo que a la vez es real y ficticio" (Marías, 2007a: 323), una esfera en la que todos los tiempos conviven y, lo que resulta de lo más interesante, donde se

encuentran también un futuro y un pasado hipotéticos que incluyen todo lo que habría podido ser pero finalmente no fue; esto es, en palabras de Elide Pittarello, "aquello que abarca todo lo que escapa al limitado conocimiento del hombre" (Pittarello, 2007: 9).

De hecho, el concepto de la negra espalda del tiempo postulado por Marías no se limita a abarcar la dimensión temporal, porque al insertar en ella también esos tiempos hipotéticos, el autor parece sugerir que "quién sabe si no se hallará la escritura o quizá solamente la ficción" (Marías, 2007a: 293), añadiendo poco después que "por esa negra espalda pueden también desfilar los hechos cuyos relato y memoria acaban por convertirse en ficticios" (Marías, 2007a: 304). A partir de estas citas se podría entonces inferir que la negra espalda del tiempo es, entre otras cosas, el lugar propio de la autoficción que, como hemos visto, asienta sus bases en la posibilidad de crear una obra ficticia a partir de una biografía real, transformando esas referencias empíricas en materia novelesca.

De hecho, la reflexión metanarrativa y teórica, en *Negra espalda del tiempo,* se encuentra incrustada en un relato a la vez ficticio y autobiográfico, lo que posibilita al lector desenmascarar, hasta donde el autor permite, esas referencias que hacen estricta alusión a la biografía del escritor y que vuelven a repetirse de un texto a otro, sosteniendo así el juego autoficticio, ya que

> sus límites se sitúan justo en el punto en que por la falta de informaciones extratextuales, por desinterés de los lectores en la investigación biográfica o por el poder omnímodo de lo ficticio, la autoficción pierde esa tensión, decantándose hacia lo puramente inventado (Alberca, 2007: 49).

La primera obra reconocida por público y crítica como autoficcional –casi autobiográfica– fue *Todas las almas* (1989), novela en la que la confusión entre lo ficticio y lo biográfico surge a raíz de la anonimia del narrador, que no confirma, pero tampoco desmiente, esa identidad entre autor, narrador y personaje que es la característica preferente del género. Pozuelo Yvancos –a pesar tanto de la esmerada ambigüedad establecida por el autor en el texto como de la percepción de los lectores, que sin duda alguna reconocieron en *Todas las almas* una autobiografía parcial– afirma rotundamente que las novelas de Javier Marías (y las de Vila Matas, el otro autor objeto de estudio y análisis en el texto crítico citado),

> aunque contengan figuraciones de un yo narrativo personal, en modo alguno son calificables de "autoficciones", mucho menos cuando los propios autores se han encargado de desmontar esa posibilidad (Pozuelo Yvancos, 2010: 16).

Para el crítico, el rastreo de señas autobiográficas después de la publicación de *Negra espalda del tiempo* en 1998 es un mero sinsentido atribuible a la pereza o el errado entendimiento de los propósitos del autor (Pozuelo Yvancos, 2010: 50), ya que supuestamente el objetivo del escritor en esa obra es disipar las dudas y aclarar las sospechas de que, como afirma el mismo Marías, "cuanto se contaba en ella [*Todas las almas*] tuviera su correspondencia en mi propia vida" (Marías, 2007a: 24). No obstante, hacer referencia –como hace Pozuelo Yvancos– a una supuesta voluntad del autor o confiar sin duda alguna en lo que proclame él mismo parece cerrar puertas a posibles variantes interpretativas; y aún más tratándose de un escritor como Javier Marías, que a menudo ha venido afirmando que "lo que yo asegure o declare no tiene por qué ser creído, aunque haya una confiada e injustificable tendencia a creer lo que los autores afirman respecto a sus libros" (Marías, 2007a: 34), y alude sutilmente, mientras reflexiona sobre su obra, a su falta de credibilidad, afirmando lo siguiente: "si he de ser sincero –y no tengo por qué serlo […]" (Marías, 2007a: 75).

No coincidiendo en este sentido con las opiniones del crítico, para el cual las figuraciones narrativas del yo personal de un autor nunca pueden calificarse como autoficciones, y habiendo establecido como fundamento básico del género el principio de identidad susodicho, lo primero que ha de ser tenido en cuenta para abordar por lo tanto una lectura autoficticia de *Los enamoramientos* –en la que, recordemos, contamos con una voz narrativa femenina– es otra vez la concepción de ese fragmentado sujeto posmoderno, junto con la ruptura del carácter unitario de la estructura de la obra.

Es necesario subrayar, como hace Alberca, que "Marías utiliza las posibilidades y estrategias de la autoficción, pero las lleva hasta el límite" (Alberca, 2007: 137), ahondando en ese carácter contradictorio peculiar y llevando a cabo el desmenuzamiento del yo narrativo. En efecto, ya en *Negra espalda del tiempo* se afirmaba lo siguiente: "narrador y autor sí coincidimos y por tanto ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo" (Marías, 2007a: 24). Este

parlamento tiene un gran parecido con el supuesto discurso de Miguel –uno de los personajes de *Los enamoramientos*– a su amigo Javier. Miguel le pide a Javier que se quede al lado de Luisa, su mujer, y la cuide en el caso de que a él le pase algo algún día, y dice al amigo que "no debes confundirnos, a mí vivo y a mí muerto. El primero te pide algo que el segundo no podrá reclamarte ni recordarte ni saber si cumples" (Marías, 2010: 126). Se establece así un vínculo con esa relación y ese doblez, acerca de la que se reflexiona en *Negra espalda del tiempo*, entre el autor empírico y el narrador.

En un principio, sin embargo, la falta de identidad nominal aconsejaría descartar cualquier tipo de propuesta de lectura autoficcional de la novela, aunque tampoco se puede afirmar tácitamente que en ella no se encuentren señas onomásticas que aludan al nombre del autor. Precisamente porque, como señala Alberca,

> las novelas autoficticias presentan […] una casuística muy variada en la utilización del nombre del autor para el protagonista o narrador. La mayoría utiliza una forma de identidad nominal parcial y un porcentaje mucho menor atestigua una forma de identidad completa (Alberca, 2007: 240-241).

Así que será imprescindible detenerse en esos hechos con esmero. Es en efecto singular que en esta novela Javier Marías, que habitualmente emplea en sus obras un número reducido y recurrente de nombres para sus protagonistas,[1] la narradora se llame María, mientras que el personaje principal, Díaz-Varela, comparta con el autor el nombre de pila, Javier.

Lo que sugiero aquí es que la identidad nominal parcial postulada por Alberca se da entre el autor, la narradora, María, y el personaje entorno a quien se construye la narración, Javier Díaz-Varela: estas dos entidades ficticias son a las que se les otorga el mayor número de recurrencias autobiográficas. Pues si la coincidencia

[1] De forma autorreferencial, el nombre de Luisa, uno de los personajes de *Los enamoramientos*, es utilizado por ejemplo en *Todas las almas*, *Corazón tan blanco* (1992), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) y *Tu rostro mañana* (2002-2007) –además, en cada una de las novelas la mujer que lleva el nombre es, como en este caso, el objeto del deseo del hombre–; el de Gloria en *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*; el de Berta en *El hombre sentimental* (1986) y *Corazón tan blanco*; y la pareja de Miriam y Guillermo, en *Todas las almas*, *Corazón tan blanco* y *Tu rostro mañana*.

nominal entre autor y personaje resulta de lo más obvio, la que se da con la narradora, aunque el nombre sea casi igual (María–Marías), tampoco es exacta. Nos encontramos con un nombre de pila "singular" frente a un apellido "plural". ¿Cómo se puede intentar solucionar esta discrepancia, aunque mínima? En *Todas las almas*, el narrador anónimo, al relatar su estancia de dos años en la ciudad de Oxford, niega que su yo de aquel entonces sea el mismo con respecto al yo que narra. Así se observa en el siguiente fragmento:

> lo parece, pero no es el mismo. […] El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador (Marías, 2009: 17).

Es un narrador que es dos a la vez. De la misma manera, en *Los enamoramientos* María afirma que entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso pasan casi dos años y, sobre todo, como ella misma admite, al encontrarse con Luisa y al acordarse del apodo de "Joven Prudente" (Marías, 2011: 64) que le había dado la mujer, piensa que "sólo era una joven prudente a la que conocía de vista, más que nada, y de otra vida. Ni siquiera era ya joven" (Marías, 2011: 400). El paso del tiempo –tan solo dos años– subraya las transformaciones ocurridas en la vida de María, quien se ha casado y ni siquiera es tan joven como en el momento en que asistió a los hechos narrados, estableciendo un parecido notable con el narrador anónimo de *Todas las almas*, lo que vendría a confirmar la hipótesis, sugerida por ese narrador, de que María ya no es una, es simultáneamente la María que está contando y la que vivió los acontecimientos expuestos, permitiendo la creación, en el imaginario del lector afín a la obra del escritor, de un juego identitario que convierte a María en "Marías", en plural.

Alberca ha comentado sobre las novelas autoficticias en las que se proponen simultáneamente dos modelos interpretativos que "es como si el autor portara dos identidades diferentes, oscilantes y alternas, como si (lo digo con un punto de exageración) en unas ocasiones fuese masculino y en otras, femenino" (Alberca, 2007: 232), lo cual aporta aún más claridad a la anomalía de la identidad femenina de la narradora.

El problema de la identidad del autor, por lo tanto, se junta con una serie de juegos metanarrativos y autoficcionales con los que se

construye una sucesión de referencias que hacen estricta alusión a la biografía del escritor. Como en una autobiografía novelada, en *Los enamoramientos* Marías se esconde

> tras un yo ficticio para no ser identificado y dejar, al mismo tiempo, las pistas justas, arriesgando sólo lo indispensable, para poder afirmar su yo íntimo frente a los demás (Alberca, 2007: 80).

Y, en efecto, se encuentran en ella diferentes hechos de naturaleza autobiográfica que se pueden considerar superficiales y de tipo más bien anecdótico y que, de manera autorreferencial, fluyen de una novela a otra: en esta última, el autor puede aprovechar además una mirada externa y femenina, la de María, para observar a sus personajes –y a sí mismo transfigurado en ellos– desde fuera, cargando en algunos casos esas imágenes de un placer narcisista y en otros de una sutil ironía, remitiendo en todo caso al "uso de la autobiografía como autorretrato favorecedor" (Navarro, 2007: 15).

En este elenco de datos entre lo biográfico y lo novelesco se transmiten a los personajes rasgos físicos del autor Marías, tales como "los ojos orientalizados y como pinceladas los labios –«boca de pico, boca de pico»–; o el mentón casi partido" (Marías, 2007a: 21) que el autor se atribuye en *Negra espalda del tiempo*, de 1998, y que leemos nuevamente trece años después en la descripción del personaje Javier, que tiene "una boca carnosa y firme muy bien dibujada, tanto que sus labios parecían los de una mujer trasplantados a una cara de hombre, era muy difícil no fijarse en ellos" (Marías, 2011: 111); unos labios que recuerdan también, por ejemplo, los de Juan, el narrador de *Corazón tan blanco*, que afirma tener

> una boca de mujer en un rostro de hombre, […] una boca femenina y roja que vendría de quién sabe qué bisabuela o antepasada, alguna mujer presumida que no quiso que desapareciera de la tierra con ella y nos la fue transmitiendo, despreocupada de nuestro sexo (Marías, 2006: 96).

Asimismo, Javier tiene "el pelo con entradas, pelo hacia atrás, pelo de músico" (Marías, 2011: 139) –y es suficiente con mirar cualquier foto de Marías en las solapas de sus obras para encontrarle un parecido con su personaje– y unos "ojos inmóviles, de mirada nada transparente ni penetrante, quizá era nebulosa y envolvente o tan sólo indescifrable, suavizada en todo caso por la miopía" (Marías, 2011:

143) –lo que nos trae a la memoria lo que el autor nos dice en *Negra espalda del tiempo*, donde leemos lo siguiente: "padezco cierta debilidad en la vista a la que no doy importancia porque quizá ya no la tenga en estos tiempos, aunque en el pasado era causa lenta pero segura de ceguera y dolor finales" (Marías, 2007a: 291)–. Finalmente, describe su mentón, que "según el ángulo y como le diera la luz, se le veía o no partido" (Marías, 2011: 111), rasgo este que además comparte con otro personaje, Miguel, y en el nivel empírico con el autor Marías. Esto inevitablemente confirma la distribución de rasgos característicos de procedencia autobiográfica entre sus personajes, y no entre uno solo de ellos, lo que era algo normal en la construcción de un *alter ego* del autor en la narrativa de corte más tradicional.

Hay también otros detalles que unen al autor con el personaje Javier: este, por ejemplo, afirma lo siguiente:

> mi madre murió hace veinticinco años, […] es parte de mí, simplemente, es un dato que me configura, entre otros muchos: soy sin madre desde joven, eso es todo o casi todo, lo mismo que soy soltero (Marías, 2011: 144).

Y es consabido que la madre de Javier Marías, Lolita Franco –él mismo lo cuenta en *Negra espalda del tiempo*– murió cuando él tenía veintiséis años, así como nos cuenta, para rectificar las lecturas autobiográficas que se propusieron en su día con respecto a *Todas las almas*, que "no tenía ni tengo una mujer llamada Luisa ni de hecho una mujer llamada de ninguna forma, y menos aún un hijo recién nacido entonces" (Marías, 2007a: 36).

Se encuentran además otros detalles nimios y a la vez irónicos que se le pueden atribuir al autor y que, de nuevo, se nos dan escondidos en los resquicios de la narración: María, por ejemplo, afirma mirar con regocijo a la Pareja Perfecta durante sus desayunos, y proclama también que ese momento del día quizá se convirtiera en una obligación para ella: "en una superstición, aunque tampoco: no es que yo creyera que me iba a ir mal el día si no compartía con ellos el desayuno, […] era sólo que lo iniciaba con el ánimo más bajo o con menos optimismo" (Marías, 2011: 12).

Se sugiere así un paralelismo con esas "medidas supersticiosas falsas" (Marías, 2007a: 91) a las que se hace referencia en broma en *Negra espalda del tiempo*. Otra vez, lo que resulta muy ocurrente, es que María, que trabaja en una editorial, se queja de que "todavía hay

algún pirado que sigue utilizando esta última [la máquina de escribir] y al que después hay que escanearle los textos, cuando los entrega" (Marías, 2011: 32), como si ese pirado fuera el autor mismo, quien afirma no poseer ni utilizar un ordenador (Marías, 2007a: 65).

Estos hechos superficiales y el placer entre lo irónico, jocoso y deleitoso de retraerse observándose desde fuera hacen que la definición de Alberca sobre el héroe de la autoficción como "acabado ejemplo del neonarcisismo posmoderno" (Alberca, 2007: 281) siga teniendo una suprema relevancia, en contra, por ejemplo, del héroe tradicional, el héroe clásico o el héroe de la novela de posguerra. El crítico insiste mucho, a lo largo de *El pacto ambiguo* (2007), en el reconocimiento de un "narcisismo raquítico" (Alberca, 2007: 24) en las obras autoficcionales, y esta suposición parece encontrar su confirmación en varios pasajes de la novela *Los enamoramientos* en los que María traza un retrato particularmente favorecedor de Javier, del que se ha enamorado, siendo sus sentimientos hacia el hombre de lo más evidente. De hecho, María desea a Javier tanto en un nivel físico y erótico, pues, cuando ya ha descubierto el papel del hombre en la muerte de su mejor amigo y está escuchando sus explicaciones todavía se sorprende al pensar lo siguiente:

> en otro día habría sido posible que las manos de Díaz-Varela se hubieran deslizado desde mis hombros hasta mis pechos, y que yo no sólo lo hubiera permitido, sino que lo hubiera alentado con el pensamiento (Marías, 2011: 329).

En un nivel más íntimo, admite lo siguiente:

> como siempre cuando hablaba seguido, yo no podía apartar la vista de su cara, de sus labios que se movían veloces al soltar las palabras. […] habría continuado oyéndolo indefinidamente, oyéndolo mientras lo miraba (Marías, 2011: 309).

Además, el llegar a saber que Javier tiene algo que ver con el asesinato de Miguel tampoco puede con sus sentimientos, y de hecho, después de escuchar sus excusas o explicaciones, aunque sin creérselas por completo, sigue reconociendo que el hombre se había

> abstenido de cargar las tintas en lo relativo a su sacrificio, a su padecimiento, a la desgarradora contradicción, a su dolor inmenso por

> haberse visto obligado a suprimir de manera rauda y violenta […] a su mejor amigo, al que más iba a echar en falta (Marías, 2011: 359-360).

Es como si el aprecio que le tiene se quedara por encima de cualquier acción suya, cierta o supuesta. Pues, en lo que respecta a estas ocurrencias más livianas, se puede realmente coincidir con la opinión expresada por Alberca acerca del narcisismo del sujeto autoficticio, más aún si este autorretrato en cierto sentido coqueto del autor se inserta en una novela cuyo argumento central es la reflexión acerca del enamoramiento, en que se configura como una faceta más de ese sentimiento de amor que los seres humanos se profesan a sí mismos o profesan a otra persona.

Sin embargo, y como la crítica ha puesto de manifiesto, hay un nivel autoficticio más profundo que se encuentra también en la obra de Marías, que se aleja del regocijo narcisista y que tiene que ver con un tipo de autobiografismo más apegado a la ideología y a la personalidad del autor, lo que Pozuelo Yvancos llama una "*representación de un yo figurado de carácter personal*" (Pozuelo Yvancos, 2010: 22), aunque, según el parecer de este crítico, no tenga por qué coincidir con la autoficción. No obstante, creo que la creación de esa voz peculiar, inconfundible y personal, sí tiene que ver con unos recursos autoficticios, porque, como subraya el mismo Pozuelo Yvancos, le "permite construir al yo un lugar *discursivo*, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como voz *figurada*" (Pozuelo Yvancos, 2010: 30). El hecho de que Pozuelo Yvancos subraye que en las novelas de Marías se encuentre un yo figurado que marca las distancias con respecto a quien escribe, no avala en mi opinión la posibilidad de que esa voz literaria sea escindible del terreno de la autoficción, ya que esta se propone precisamente como ficticia y referencial a la vez, y parece experimentar la misma ambigüedad de la que está teñida la autoficción, siendo al mismo tiempo autobiografía y novela, real y ficticia, plural, y fragmentada, cualificándose como un espacio en el que quizá "sí se confundan la ficción y la realidad, o las realidades no sólo improbables e inverosímiles, sino incompatibles" (Marías, 2007a: 294). Pues, como se afirma a continuación, "Quizá en ese tiempo pueda una novela inmiscuirse en la vida" (Marías, 2007a: 294).

Esta voz narrativa figurada y peculiar desarrollada a partir de *Todas las almas* remite entre otras cosas a lo que nos dice el mismo

Marías acerca de su creación cuando afirma lo siguiente a propósito de la escritura de esa novela:

> decidí no crear una voz ficticia para su narración, una voz impostada, […] aquí no rehuí mi propia voz, esto es, mi dicción habitual o natural por escrito, la de –por ejemplo– las cartas que había escrito a mis amigos cuando estaba en Inglaterra (Marías, 2007b: 94).

Y justo en esa voz se tienen que buscar los recursos autoficticios más profundos desarrollados en *Los enamoramientos*.

En efecto, las idiosincrasias estilísticas propias del autor se trasladan a sus narradores, así como algunos rasgos psicológicos, entre los que destaca cierta actitud detectivesca, siempre en equilibrio entre la búsqueda voluntaria y la azarosa, algo que refleja tanto el estilo del autor como la actitud pasiva, pero al mismo tiempo sutil y ambiguamente indagatoria, de la mayoría de sus narradores, que casi nunca actúan y a los que siempre las cosas se les pasan sin ellos quererlo.[2] De hecho, en *Los enamoramientos* María afirma lo siguiente: "mi espíritu no es detectivesco, o no lo es mi actitud" (Marías, 2011: 355). Y en *Negra espalda del tiempo* el autor se expresa así:

> mi espíritu puede ser detectivesco a veces y por tanto deductivo. […] Me doy cuenta de que ni siquiera busco ni rastreo mucho aquello que me provoca curiosidad o interesa, sino que más bien me limito a registrarlo o encajarlo y me quedo quieto y espero (Marías, 2007a: 249).

Y, sin embargo, es la misma conducta de María que le desmiente, ya que se da cuenta, después de haber espiado a Javier y Ruibérriz, de lo siguiente:

> había sentido curiosidad, […] me había levantado de la cama, había pegado el oído, había forzado una rendija mínima para escuchar mejor, […] empecé a preguntarme por qué había hecho eso, e inmediatamente empecé a lamentarlo: por qué tenía que saber lo que sabía (Marías, 2011: 237).

[2] Es menester recordar, en este sentido, la discrepancia entre la primera frase de *Corazón tan blanco* –"No he querido saber, pero he sabido" (Marías, 2006: 19)– y la sigilosa cautela con que Juan se dispone a escuchar a escondidas la confesión de su padre a su mujer, Luisa, en el penúltimo capítulo de la novela.

Sin embargo, la primera peculiaridad de esta voz reside en el reconocimiento de que en todas las novelas escritas después de *Todas las almas* el narrador "tiene tanto empeño en ser simultáneamente narrante y pensante, […] tiene tanta necesidad de comentar-contar, de interrumpir la acción" (Pozuelo Yvancos, 2010: 66). Esta misma tendencia es localizable tanto en la voz narrativa de *Los enamoramientos* como, previsiblemente, en la del personaje Javier, del que María afirma que "tenía una fuerte tendencia a disertar y a discursear y a la digresión, como se la he visto a no pocos escritores de los que pasan por la editorial" (Marías, 2011: 165), pues la mayoría de los personajes de Marías hablan como sus narradores. Como señala Navarro Gil, los omnipotentes narradores manifiestan de esa manera la voluntad de adueñarse del espacio ficcional en su conjunto, apoderándose de las voces de sus personajes, borrándolas y prestándoles la suya propia (Navarro Gil, 2003: 207).

Esto es patente, por ejemplo, en el momento en que Luisa le cuenta a María cómo fue la muerte del marido, y concluye su relato así:

> jamás había pensado los pensamientos de nadie, lo que pueda pensar otro, ni siquiera él, no es mi estilo, carezco de imaginación, mi cabeza no da para eso. Y ahora, en cambio, lo hago casi todo el rato (Marías, 2011: 71).

Es como si a partir del momento en que empieza la historia, es decir, del asesinato de Miguel, Luisa fuera habitada por la voz y el estilo de los narradores de Marías, que siempre, por el contrario, piensan los pensamientos de otras personas –y, de hecho, María afirma lo siguiente: "me di cuenta de que había sido yo quien se había espaciado más rato en esos pensamientos prestados" (Marías, 2011: 77). Es más, cuando Díaz-Varela, habiéndose dado cuenta de la indiscreción de María al haberle escuchado a escondidas en su charla con Ruibérriz, se enfrenta a ella, recorre de manera tan precisa todas las reflexiones llevadas a cabo por la mujer en el momento en que lúcidamente decide espiarlo que ella no puede hacer nada más que sorprenderse, aunque no sea nada nuevo para el lector la comunión

intelectual que se da entre la voz narrativa y los personajes.[3] Lo mismo se puede afirmar sobre los motivos expresados por el propio Javier en el capítulo trece de la tercera parte de la novela que le habían empujado a ordenar el asesinato de Miguel (Marías, 2011: 337-350): esta confesión, en efecto, es largamente anticipada, prevista o fabulada por María en el capítulo catorce de la primera parte de la obra (Marías, 2011: 113-126).

Finalmente, Marías juega a menudo a atribuir a sus personajes y narradores sus propias pasiones, siguiendo las pautas de la atomización del sujeto que se da en la novela posmoderna y que, en la autoficción, le permite al autor reflejarse y multiplicarse en sus diferentes personajes, como si de la imagen vista a través de un caleidoscopio se tratara. Al principio de la novela María, por ejemplo, hace una fugaz referencia a unas películas americanas clásicas (Marías, 2011: 20) –y es consabida la afición del autor al cine, al que en 2005 le dedica una recopilación de ensayos titulada *Donde todo ha sucedido: al salir del cine*–, y además trabaja en una editorial, el mismo empleo al que se dedicó el autor en los años 70 en la editorial barcelonesa Alfaguara.

El trabajo de María sí hace que la mujer comparta, con el autor y con la mayoría de los narradores del autor, la esmerada atención y sensibilidad para con las palabras y sus diferentes empleos o matices, llegando a menudo a cavilar sobre sus etimologías y procedencias. Al hablar por primera vez con Luisa, por ejemplo, María nota lo siguiente:

> hablaba bastante bien, con no escaso vocabulario y con verbos que en el habla general son infrecuentes, como «malquerer» o «adentrarse»; al fin y al cabo era profesora universitaria, de Filología Inglesa, me había dicho, enseñaba la lengua (Marías, 2011: 81).

Estos dos rasgos otorgados a un personaje de la novela pertenecen al mismo Marías, quien se graduó en Filología Inglesa y además, en los años 90, "daba […] clases de Teoría de la Traducción en la Universidad Complutense de Madrid" (Marías, 2007a: 36). Este

[3] Gonzalo Navajas subraya que las novelas de Marías habitualmente "exploran tanto lo accesible al narrador como lo que aparente y lógicamente debería escapar a su observación; penetran en la conciencia de los personajes" (Gonzalo Navajas, 2001: 40), lo que pone aún más en evidencia las interferencias del autor en sus narraciones.

mismo procedimiento se puede apreciar en las reflexiones de la narradora acerca del habla de Ruibérriz, al subrayar que "había dicho «mogollón» y «un *flash*», expresiones que sonaban ya antiguas; y el verbo «escurrirse» está en retirada: su vocabulario delataba su edad, más que su aspecto" (Marías, 2011: 375-376), o al fijarse en el acento madrileño que comparte con el hombre y, otra vez, con el autor, madrileño él también.

María utiliza además vocablos refinados y cultos, más bien desusados, lo que nos trae a la memoria el mismo placer didáctico que sienten al explicar palabras algo inusuales otros narradores y el mismo autor. También los conocimientos o las experiencias vivenciales de Javier Marías se pueden rastrear en la voz de María, consciente, por ejemplo, de lo siguiente: "Fontina es un tipo de queso italiano, no sé si de vaca o de cabra, que se hace en Val d'Aosta, me parece" (Marías, 2011: 35). Además, el reconocimiento de que la elegancia del profesor Rico –personaje con un claro referente empírico que además aparece en varias novelas de Marías– es "algo inglesa, algo italiana" (Marías, 2011: 101) deja al descubierto algunas de las experiencias del autor, quien vivió en Italia e Inglaterra en los años 80.

En conclusión, si bien la voz narrativa de *Los enamoramientos*, y de las otras obras narrativas de Marías a partir de *Todas las almas*, es, como opina Pozuelo Yvancos, "una voz personal pero ficticia" (Pozuelo Yvancos, 2010: 114), y aunque el crítico descarte firmemente que las novelas de Marías se puedan adscribir a la autoficción, ¿qué será esa voz personal pero ficticia, que le permite al autor ser él mismo y ser otro a la vez, si no un rasgo autoficticio que asienta sus bases justo en la ambigüedad, como explica Navarro, de la "indistinción entre persona y personaje, entre héroe y escritor, entre imaginación y experiencia" (Navarro, 2007: 16)?

En efecto, cada autoficción representa peculiarmente las relaciones que surgen en la novela entre el dato empírico y biográfico y la creación narrativa, tal y como afirma el mismo Marías, para quien

> relatar lo ocurrido […] es una mera ilusión o quimera, o mejor dicho, la propia frase, ese propio concepto, son ya metafóricos y forman parte de la ficción. «Relatar lo ocurrido» es inconcebible y vano, o bien es sólo posible como invención (Marías, 2007a: 18).

Es más: *Negra espalda del tiempo* se abre con una aserción muy clara –"creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la

realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo" (Marías, 2007a: 17)–, confirmando de hecho lo que hemos estado comentando hasta ahora, y llevándome a encasillar las novelas de Marías, y en concreto *Los enamoramientos*, de forma tangencial en el género de la autoficción, ahondando en el matiz lúdico anteriormente aludido, y sin olvidar siempre que este es un género plural y que, por lo tanto, cualquier intento de definirlo de manera intransigente y de emplearlo como categoría crítica fija y sin fisura alguna sería restarle su cualidad fundamental: la ambigüedad. Asimismo, si la autoficción y la simulación que presupone "puede ser doble y engañosa" (Alberca, 2007: 129), Marías lleva esta doblez ínsita en el género hasta el límite, a través de la creación de una imagen de sí mismo desdoblada en dos personajes a la vez, dos personajes que se observan, se confrontan y se relatan mutuamente, ahondando en el proceso de (auto)conocimiento y abandonándose al placer de contemplarse a través de una mirada complaciente y cargada de irónica galantería.

De hecho, sin llegar a ser el desarrollo de los recursos autoficticios en *Los enamoramientos* el eje que rige por entero la novela, sino más bien configurándose como juego intelectual y de identidad entre el autor y los personajes por medio de unos detalles diseminados por el texto, después del análisis realizado en estas páginas es necesario afirmar que la novela responde a una lectura de naturaleza autoficcional, que sienta sus bases en la escindida subjetividad posmoderna. Asimismo responde a ese principio de identidad nominal, parcial, eso sí, requerido por la autoficción; se pueden encontrar en la novela además rasgos autobiográficos, ficcionalizados y fragmentados, como presupone la atomización del sujeto posmoderno, en los diferentes personajes; y, finalmente, se puede encontrar en esa voz narrativa una figuración del autor que en ella se esconde, llegando a dar una imagen de sí mismo que es a la vez cierta y peregrina, nutriéndose, en suma, de esa incertidumbre entre lo real y lo ficticio que es uno de los presupuestos de la novela contemporánea y de su modelo autoficcional en particular.

BIBLIOGRAFÍA

Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Bertoni, Federico (2007), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.

Calabrese, Stefano (2005), *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi.

Hutcheon, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism*, London-New York, Routledge.

Lozano Mijares, María del Pilar (2007), *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco-Libros.

Marías, Javier (2006), *Corazón tan blanco*, Barcelona, Random House Mondadori, DeBolsillo.

—— (2007a), *Negra espalda del tiempo*, Barcelona, Random House Mondadori, DeBolsillo.

—— (2007b), "Quién escribe", en Javier Marías, *Literatura y fantasma*, Barcelona, Random House Mondadori, DeBolsillo, pp. 92-99.

—— (2009), *Todas las almas*, Barcelona, Random House Mondadori, DeBolsillo.

—— (2011), *Los enamoramientos*, Madrid, Alfaguara.

Navajas, Gonzalo (2001), "Javier Marías: el saber absoluto de la narración", en Martin Steenmeijer (ed.), *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam-New York, Rodopi, pp. 39-49.

Navarro, Justo (2007), "Prólogo", en Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 15-17.

Navarro Gil, Sandra (2003), "La voz del narrador en las novelas de Javier Marías", *Revista de literatura*, Tomo 65, n° 129, pp. 199-210.

Orejas, Francisco G. (2003), *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid, Arco-Libros.

Pittarello, Elide (2007), "Prólogo", en Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Barcelona, Random House Mondadori, DeBolsillo, pp. 7-11.

Pozuelo Yvancos, José María (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
Vattimo, Gianni (1999), *La fine della modernità*, Milano, Garzanti.
—— (2007), *La società trasparente*, Milano, Garzanti.