La poética de la gota de agua en la narrativa de Javier Marías

Amélie Florenchie

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3415>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.3415

ISBN: 979-10-300-0156-3

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 diciembre 2014

Paginación: 593-610

ISBN: 978-2-86781-963-6

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Amélie Florenchie, « La poética de la gota de agua en la narrativa de Javier Marías », *Bulletin hispanique* [En línea], 116-2 | 2014, Publicado el 01 diciembre 2017, consultado el 01 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3415> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.3415

La poética de la gota de agua en la narrativa de Javier Marías

AMÉLIE FLORENCHIE
Université de Bordeaux Montaigne

Dans ce travail, nous nous proposons de mettre en évidence dans les romans de Javier Marías les principaux éléments d'une poétique du langage qui repose sur la métaphore du mot comme goutte d'eau qui s'insinue dans le corps du personnage/lecteur : cela nous oriente vers une lecture autoréférentielle ou métatextuelle de l'œuvre de l'écrivain madrilène, qui permet de prendre conscience de la richesse de sa conception de la fiction.

Mots-clés: Javier Marías, poétique, référentiel, autoréférentiel, métatextualité, performativité, métaphore.

En este trabajo proponemos destacar los principales elementos de una poética del lenguaje en la narrativa de Javier Marías, basada en la metáfora de la palabra como gota de agua que se insinúa en el cuerpo del personaje/lector: tal metáfora ofrece una lectura autorreferencial o metatextual de la obra del escritor madrileño, que permite entrever toda la riqueza de su concepción de la ficción.

Palabras clave: Javier Marías, poética, referencial, autorreferencial, metatextualidad, performatividad, metáfora.

This paper aims at showing the principal elements of a poetics of language in Javier Marías' novels, based upon a metaphor of words as a drop of water penetrating the fiction character/the reader: this metaphor offers an self-referential or meta-textual interpretation of Javier Marías' opus, that emphasizes the complexity of his conception about fiction.

Keywords: Javier Marías, poetics, referential, autoreferential, metatextuality, performativité, metaphor.

Cómo rendirle homenaje a la profesora Geneviève Champeau sin rendirle homenaje a Javier Marías, el escritor a quien me hizo descubrir en 1998, y a cuya obra dediqué mi tesina de DEA (1999) y mi tesis de doctorado (2003),

bajo su dirección. Ya han pasado diez años desde que defendí mi tesis, pero he seguido aprendiendo de Geneviève, tanto en el plano profesional, intelectual, como en el humano. Para mantener viva la reflexión del congreso de 1992¹, he decidido abordar la cuestión de la referencia y la autorreferencia en tres novelas del escritor madrileño: *Todas las almas* (1989), *Corazón tan blanco* (1991) y *Los enamoramientos* (2011)² que elaboran juntas lo que he llamado una «poética de la gota de agua».

Cuando empezó a publicar, durante la Transición democrática, Javier Marías, hijo del filósofo orteguiano Julián Marías, reivindicaba su rechazo a la historia nacional y afirmaba contundentemente que «no quería hablar de España»³. En este sentido, se consideraron sus primeras novelas como «no referenciales», porque no se enmarcaban en un contexto español.

Con los años 80 y 90 y el triunfo de las teorías posmodernas en la literatura, se consideraron las novelas de Marías como fundamentalmente «autorreferenciales», es decir «metatextuales»⁴, por su dimensión autoficcional, intertextual, y sus estrechos vínculos con la traducción. Son temas que ya han sido tratados, a veces brillantemente, en particular por Geneviève Champeau que en un artículo de 2007 por ejemplo, se interrogaba sobre las relaciones entre autoficción y biografía a través del retrato fotográfico en *Vidas escritas* (1992) y *Miramientos* (1997)⁵.

1. Geneviève Champeau (ed.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, PUB, Bordeaux, 1992.

2. He aquí las ediciones que uso en este trabajo: *Todas las almas*, Alfaguara, Debolsillo, 1998; *Corazón tan blanco*, Alfaguara Debolsillo, 2006; *Los enamoramientos*, Alfaguara, 2011. De ahora en adelante, designaré las tres novelas mediante los acrónimos siguientes: TLA por *Todas las almas*, CTB, por *Corazón tan blanco* y LE por *Los enamoramientos*.

3. Marías Javier, *Literatura y fantasma*, Alfaguara, Madrid, 1991, p. 49. Aquella afirmación le valió unas reseñas despiadadas (recordemos que Umbral lo calificó de escritor «anglosajonijodido»). He aquí un fragmento de aquellas, con motivo de la publicación de TLA: «Este nuevo novelista maneja un mundo de referencias que en última instancia le es y nos es ajeno; se nutre de experiencias tenidas en la butaca de un cine o leyendo en un sillón; posiblemente aún sea demasiado joven para disponer de un material verdaderamente suyo, personal, surgido de sus vivencias y su observación de la realidad; esperemos que llegue el día en que sea capaz de hablarnos de nuestros problemas, de nuestra sociedad, de nuestra historia o nuestro presente; en suma, de España» (in *Literatura...*, op. cit., p. 47-48). Si Marías no revela la identidad del autor de esta crítica, podemos señalar las que en su tiempo formuló Ricardo Senabre, reprochándole al joven escritor su uso tan poco castizo de la sintaxis castellana.

4. Remito al lector al artículo de Frédéric Bravo que subraya la confusión que existía en la crítica literaria de los años 70 y 80 en torno a nociones claramente definidas en el ámbito de la lingüística, tales como la referencia, la autorreferencia, el metalenguaje, la autonomía, la mención, etc. («Fiction, référence et signifiante», in *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain...*, p. 13-28).

5. Geneviève Champeau, «Retrato fotográfico, retrato literario y autoficción en *Miramientos* y *Vidas escritas* de Javier Marías», in Geneviève Champeau (ed.), *Relaciones transestéticas en la España contemporánea*, PUB, Bordeaux, 2011, p. 21-38. Remito también al lector a un artículo de Emmanuel Levagueresse que lista todos los elementos característicos de una estética posmoderna en la narrativa del escritor (Le Vagueresse, Emmanuel, «Javier Marías, un romancier postmoderne ?», in *Hommage à Carlos Serrano*, Éditions hispaniques: Paris, 2005, p. 269-275).

Otros especialistas en la obra del escritor, como David Herzberger, consideran a Marías como «tardomoderno» más que posmoderno⁶ y es cierto que la dimensión paródica, tan característica de la estética posmoderna, y tan presente en las primeras novelas (*El dominio del lobo*, *Travesía del horizonte*), desaparece totalmente tras la publicación de *El hombre sentimental* (1986). Por ello, Herzberger considera la obra de Marías como esencialmente «referencial» (*art. cit.*, p. 29). En mi opinión, su estética no se distingue radicalmente de la posmoderna después de los 80; tiene rasgos indudablemente posmodernos, aún hoy⁷. Pero aquello no significa que no sea una obra referencial ni tampoco exclusivamente autorreferencial.

Quizás haya llegado el momento de interrogarse de nuevo sobre esta supuesta ausencia de referencialidad en la narrativa de Marías en beneficio de una supuesta omnipresencia de la autorreferencialidad, o metatextualidad, primero porque, como mostró Geneviève Champeau a propósito de la obra de Juan Marsé⁸, existe en todo texto de ficción una tensión dialéctica entre referencialidad y autorreferencialidad:

L'objet de la référence ne se limite toutefois pas, dans la fiction, à l'univers d'expérience construit par la diégèse. L'écriture peut se prendre elle-même pour objet du discours et acquérir une dimension autoréférentielle ou métatextuelle. [...] En parlant de ses procédures, l'écriture met au contraire en lumière la façon dont elle réfère (op. cit., p. 97).

En suma, no se puede hablar de autorreferencia sin hablar de referencia. La obra de Marías combinaría, pues, la tensión referencial y autorreferencial, con una dosificación más favorable a lo autorreferencial, debido a una peculiar concepción —una teoría— del lenguaje, que quizá no haya sido lo suficientemente tomada en cuenta.

Quizá haya llegado también el momento de definir los términos de referencialidad y autorreferencialidad aquí usados. Voy a referirme a las definiciones propuestas por los participantes del Congreso de 1992, esencialmente basadas en el trabajo de Catherine Kerbrat-Orecchioni. A propósito de la referencia, y de la dimensión «referencial» de un texto de ficción, es decir, el hecho de que remite a una realidad fuera del texto, extratextual, contextual, etc., el profesor Georges Tyras aseguraba no sin humor: «*en littérature, le réel n'existe pas, ou plutôt, il n'est pas nécessaire qu'il existe pour que se réalise un mécanisme qui est à la référence ce que le Canada Dry est au Gevrey*

así como a la tesis de doctorado de Roser Gelida, *Cultura de lo visual y subjetividad posmoderna en la narrativa de Javier Marías*, University of Colorado, UMI, 2000.

6. Así, David Herzberger afirma que: «vista de cerca, la poética de Marías queda lejos de lo posmoderno», en David K. Herzberger, «Ficción, referencialidad y estilo en la teoría de la novela de Javier Marías», in *El pensamiento literario de Javier Marías*, Foro hispánico, nº 20, p. 29-38, *op. cit.*, p. 33.

7. Le Vagueresse, Emmanuel, «Javier Marías, un romancier postmoderne ?», in *Hommage à Carlos Serrano*, Editions hispaniques, Paris, 2005, p. 269-275.

8. Geneviève Champeau, «Double tension référentielle et autoréférentielle dans trois romans de Juan Marsé : *Si te dicen que caí*, *Un día volveré* et *Ronda del Guinardó*», in *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, *op. cit.*, p. 95-110.

*Chambertin*⁹. El mecanismo aquí descrito es el de la «illusion référentielle», según la expresión acuñada por Riffaterre en los años 70: la literatura no pretende reproducir la realidad sino que la representa, desde un punto de vista, para interpretarla. En cuanto a la autorreferencialidad, no significaría otra cosa en literatura que el hecho de que una obra se refiera a sí misma; de ahí que se use indistintamente autorreferencial y metatextual¹⁰.

La concepción del lenguaje de Javier Marías se basa precisamente en la idea de que la referencialidad no existe en literatura; es así como en *Negra espalda del tiempo* (1999)¹¹, su libro testamento, el protagonista-narrador, al que se puede identificar en un 99.99 % con el autor Javier Marías, afirma que:

Eso indica una desconfianza última de la palabra, entre otras cosas porque la palabra –incluso la hablada, incluso la más tosca– es en sí misma metafórica y por ello imprecisa, y además no se concibe sin ornamento, a menudo involuntario [...]. Basta con que alguien introduzca un «como si» en su relato; aún más, basta con que haga un símil o una comparación o hable figuradamente [...] para que la ficción se deslice en la narración de lo sucedido y lo altere y falsee. En realidad la vieja aspiración de cualquier cronista o superviviente, «relatar lo ocurrido», dar cuenta de lo acaecido, dejar constancia de los hechos y delitos y hazañas, 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. (p. 10)

Al contrario de lo que ocurre con la «illusion référentielle», se destaca aquí una concepción muy romántica del lenguaje, así como de la ficción, que aparece como una versión defraudadora y engañosa de la realidad («altere o falsee»), como si el lenguaje fuera incapaz de decir la realidad en toda su compleja e inaudita belleza («desconfianza última», «imprecisa»). Elide Pittarello, una de las mayores especialistas de la obra de Marías, habla al respecto de una concepción del relato basada en un «fallo ontológico de la diégesis» y precisa que, para Marías, «[la] palabra en sí no posee más significado propio o verdadero que el que le atribuye la costumbre o la doxa [...]». La experiencia fenomenológica del mundo, jamás objetiva, necesita la metáfora para descubrir (revelar) e inventar (hallar) lo que el lenguaje no dice o dice de manera inadecuada¹². Muy poco referencial(ista) en este sentido, la escritura de Javier Marías parece condenada a ser esencialmente metafórica.

9. Georges Tyras, «L'assassinat du référent Galíndez», in *Référence et autoréférencedans le roman espagnol contemporain*, op. cit., p. 111. «En literatura, la realidad no existe, o más bien, no es necesario que exista para que se realice un mecanismo que es a la referencia lo que el Canada Dry es al Gevrey Chambertin» (la traducción es mía, como las demás versiones del francés al español que aparecen en este trabajo) (el Canada Dry es un refresco mientras que el Gevrey Chambertin es un gran vino de Borgoña).

10. Agrego aquí una definición muy esclarecedora de la autorreferencialidad propuesta por Frédéric Bravo : «Ainsi, on dira d'un récit qu'il est autoréférentiel, par exemple, parce qu'il met directement en cause le travail de l'écriture ou celui de la lecture», op. cit., p. 15.

11. Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Alfaguara, Madrid, 1999.

12. Elide Pittarello, «Negra espalda del tiempo, instrucciones de uso», in *El pensamiento literario de Javier Marías*, pp. 125-133, op. cit., p. 127.

Sin embargo, esta concepción del lenguaje, fundamentalmente nominalista¹³, y la visión de la ficción que de ésta surge, no corresponden sino a un aspecto de la teoría del escritor madrileño. Si, por un lado, no deja de afirmar la incapacidad intrínseca del lenguaje para representar la realidad en su «verdad», por otro, está convencido de que el lenguaje tiene una dimensión performativa y por ello mismo la capacidad de interactuar con la realidad e influir en ella:

Y sin embargo voy a alinearme aquí con los que han pretendido hacer eso alguna vez o han simulado lograrlo, voy a relatar lo ocurrido o averiguado o tan sólo sabido [...] a raíz de la escritura y divulgación de una novela, de una obra de ficción. [...] No soy el primero ni seré el último escritor *cuya vida se enriquece o condena o solamente varía por causa de lo que imaginó o fabuló o escribió y publicó*¹⁴.

Las tres novelas que he escogido para este trabajo se estructuran justamente en torno a esa concepción binaria del lenguaje: entre «nihilismo referencial» por un lado, y performatividad por otro. Intentaré mostrar que la tensión dialéctica que existe entre estos dos polos se concreta en la metáfora de la palabra como gota de agua, que remite tanto a la dimensión metafórica del lenguaje de Marías, como a su performatividad y, en cierto modo, a la dimensión metatextual de su obra.

Empecemos con una vuelta a la referencia –como si de un regreso de lo «refoulé» se tratase–, y recordemos la definición de la voz «gota»: «*partícula de cualquier líquido de forma esférica*» (DRAE)¹⁵. Señalemos además que el agua es un elemento caracterizado por su inestabilidad física.

NACIMIENTO DE LA GOTA DE AGUA

Se alude por primera vez a una gota de agua en *Todas las almas*, publicado en 1989. En esta novela, el narrador-protagonista es un joven español, profesor de traducción, invitado a pasar un curso académico en la Facultad de Idiomas de la prestigiosa Universidad de Oxford, en Inglaterra. Allí aprende los códigos y rituales de una microsociedad caracterizada por el secreto, la traición, la envidia, como ya se había visto en novelas como *Small World* de David Lodge. Descubre también otra faceta desconocida de la literatura inglesa, la de los escritores malogrados, a través de un tal John Gawsorth, y sobre todo

13. El nominalismo se define como la convicción de que el lenguaje es en sí incompleto, «impreciso», para retomar las palabras de Marías; es así como los nominalistas comprueban que no existe palabra adecuada para nombrar el efecto de la luz del sol en la hoja de un árbol, aún menos a distintas horas del día... Afortunadamente la lengua no toma en cuenta todas las variaciones de la realidad en función del espacio y tiempo pero los nominalistas lo lamentan (pensemos por ejemplo en el personaje borgeano de Funes, «el memorioso»).

14. *Negra espalda del tiempo*, op. cit., pp. 10-11. El subrayado es mío.

15. Lo que menos se sabe es que la caída de una gota de agua en un cuerpo líquido constituye un fenómeno físico tan complejo que sólo en 2007 fue posible medir la energía eléctrica producida por las gotitas de agua generadas por la caída de una gota de agua en una superficie líquida: <http://www.youtube.com/watch?v=plEm4ULmSUI>, publicado 6 de marzo 2012.

descubre el amor al lado de una colega suya, una misteriosa mujer casada. A lo largo de su aprendizaje, va a descubrir y revelar a su vez secretos, practicando lo que en inglés se llama «*eavesdropping*» y que se podría traducir por el hecho de escuchar indiscretamente:

En inglés existe un verbo que en español sólo se puede traducir explicándolo, y *to eavesdrop* (este es el verbo) significa (esta es la explicación) escuchar indiscretamente, secretamente, furtivamente, con una escucha deliberada y no casual ni indeseada (para esto en cambio, se usa *to overhear*), y la palabra se compone a su vez de dos, la palabra *eaves*, que significa *alero*, y la palabra *drop*, que puede significar varias cosas pero tiene que ver sobre todo con *gotas* y *goteo* (el que escucha se pone a cierta distancia, mínima, de la casa: se pone allí donde el alero gotea después de la lluvia, y desde allí escucha lo que se dice dentro), (p. 244-245).

Más adelante, en la novela, los dos verbos son usados sin su traducción al castellano y se insertan perfectamente en la sintaxis del texto en castellano: «Creo que la primera frase nítida que llegó a mis oídos desde los labios de Cromer-Blake que parecían exangües fue *overheard*, y no otra cosa. Luego, sin embargo, reconozco que incurrí en *eavesdropping*» (p. 246) (véanse también las pp. 248, 251, y 252)¹⁶. Esta última voz remite a la situación espacial de quien escucha indiscretamente, no demasiado cerca, ni demasiado lejos, justo bajo el alero («eaves») y recuerda el principio de la doble enunciación teatral, en que el locutor y su oyente son escuchados por un tercer actor disimulado: el público. El «eavesdropper» (oyente indiscreto) se moja, pues, literal y figuradamente. En esta primera ocurrencia, la gota de agua («drop») no se ha destacado del alero todavía, no se ha formado aún, ni ha sido identificada como tal.

«MUCHOS POCOS HACEN UN MUCHO»

Es en CTB donde la metáfora de la gota de agua adquiere «autonomía», pero conservando su connotación negativa.

La imagen está presente a lo largo del texto, formando una red isotópica clara. Es así como en el incipit se destaca la imagen de las gotas de sangre en el cuarto de baño de la casa familiar transformado en escena de suicidio; son tantas, que empapan la toalla hasta hacerla «gotear» (p. 21). Son también las gotas de agua del grifo que rebotan contra la loza del lavabo y salpican el rostro de la muerta (p. 20), y más adelante, la última gota del cáliz que debe apurar Artemisa en un cuadro epónimo de Rembrandt expuesto en El Prado y que un guardia loco, en plena confusión entre realidad y ficción, quiere incendiar (p. 128: «A ver si se la bebe de una puta vez y puedo ver a la chica si se da la vuelta»).

Pero, la metaforización de la gota de agua de TLA alcanza su clímax en CTB cuando el narrador-protagonista asimila la palabra escuchada de forma

16. Estas comparaciones entre el inglés y el castellano reaparecen en *Mañana en la batalla piensa en mí* (Alfaguara, 1996), con el ejemplo del verbo «to haunt» (encantar) (pp. 91, 105, 137, 188, 205, 277, 330), y los sustantivos «banshee» (sin traducción) (pp. 171, 172, 288, 289, 410), «nightmare» (pesadilla) (pp. 289), y «burglar» (ladrón de edificios) (pp. 213, 291).

indiscreta o no, voluntariamente o no, a una gota de agua que penetra en la tierra y va horadándola poco a poco: «como la gota de lluvia que va cayendo desde el alero tras la tormenta, siempre en el mismo punto cuya tierra o cuya piel o carne va ablandándose, hasta ser penetrada y hacerse agujero o tal vez conducto» (p. 302). Además de la palabra «alero» que permite enlazar con la novela precedente, vemos cómo la gota de agua que antes mojaba simplemente, ahora se convierte en vector de información, y también en arma («se hace agujero»), incluso en instrumento de tortura: existía antaño el «tormento de agua» que consiste en hacer caer en la frente del preso una gota de agua cada cierto número de segundos o minutos hasta enloquecerlo.

Ahora bien, en el momento en que tiene que tomar la difícil decisión de casarse, el narrador-protagonista de CTB, Jaime, descubre que su padre, Ranz, es doblemente uxorizada: la revelación del secreto, que se hace mediante *overhearing* primero y *eavesdropping* luego (la famosa frase inaugural de la novela reza: «No he querido saber, pero he sabido»), le hiere primero pero le ayuda luego a tomar su decisión. Logra «matar al padre», en el sentido freudiano de la expresión, y acaba por casarse con la mujer que ama. Sin embargo, el proceso de descubrimiento/revelación del secreto se desdobra, ya que al descubrir el secreto de su padre, el hijo comprende que su padre no sólo asesinó a su primera esposa para desposar a la segunda, sino también que es responsable del suicidio de su segunda esposa, un vez descubierto el secreto de su marido (lo que no le impidió a Ranz casarse por tercera vez, con la hermana menor de la muerta, la madre del narrador-protagonista...). La revelación del secreto ya no mata simbólicamente, sino de manera literal.

Además, el carácter mortífero de la palabra/gota de agua viene subrayado por una referencia constante a *Macbeth*. El título y el epígrafe de la novela son palabras de Lady Macbeth, cuando se entera de que su marido ha matado al rey Duncan: «*“My hands are of your colour ; but I shame to wear a heart so white”* [...] “Mis manos son de tu color ; pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco”» (p. 17). Como subraya el narrador protagonista, el adjetivo «blanco» es ambiguo en boca de Lady Macbeth porque puede remitir tanto a su inocencia como a su culpabilidad (p. 89: «a no ser que “blanco” quiera decir aquí “pálido y temeroso”, o “acobardado”»). En efecto, si Macbeth llega a matar a Duncan es porque ha sido ella quien se lo ha sugerido primero: «Escuchar es lo más peligroso, es saber, es estar enterado y estar al tanto, los oídos carecen de párpados que puedan cerrarse instintivamente a lo pronunciado, no pueden guardarse de lo que se presiente que va a escucharse, siempre es demasiado tarde» (p. 88); y si Lady Macbeth se suicida luego es porque se siente responsable de un crimen de que no es culpable: «Ella sabe, ella está enterada y esa es su falta, pero no ha cometido el crimen por mucho que lo lamente o asegure lamentarlo [...] aunque Lady Macbeth hubiera vuelto a clavar los puñales en el pecho de Duncan asesinado, no por eso lo habría matado ni habría contribuido a ello, ya estaba hecho [...]» (p. 89). Un paralelismo se instaura, pues, entre el sino trágico de Lady Macbeth y el de la segunda esposa de Ranz, la joven que se suicidó. Observamos que los que actúan (y se suicidan) no son los que hablan,

sino los que «son hablados». Ello plantea la cuestión de la responsabilidad de las palabras antes de los actos y realza el peligro insidioso, por indirecto e inesperado, del lenguaje.

A través de la metáfora de la palabra/gota de agua, reforzada por la referencia a *Macbeth*, la palabra parece hacer más de lo que dice. Esta misma idea está en el centro de la última novela del escritor madrileño.

LA GOTA QUE COLMA EL VASO

La tercera novela que me interesa aquí, LE, se estructura también en torno a los efectos devastadores de la palabra. La narradora-protagonista de la novela, María Dolz, sospecha de/descubre involucrado en la muerte de Miguel Desverne y sobre todo comprende cómo logró convencer a varias personas para que actuaran en su lugar.

El mecanismo diegético es exactamente el mismo que en CTB, con una *puesta en abismo* del proceso de revelación/descubrimiento de secretos: mientras está en el cuarto de dormir del piso de Díaz-Varela, la despierta una conversación que oye primero sin entenderla (*overhearing*) y escucha luego para entenderla (*eavesdropping*), en que se entera de que su amante contrató a un asesino a sueldo, un tal Ruibérriz, quien a su vez contrató a un marginado, sin domicilio fijo, un miserable aparcacoches, llamado Canella (transparente trasunto de «canalla»...), conocido por sus arrebatos de violencia, de que matara a Desverne: para alcanzar este objetivo, Díaz-Varela le adelantó motivos más o menos verosímiles a Ruibérriz, y Ruibérriz engañó a Canella diciéndole que Desverne era el chulo de sus hijas con las que ya no tenía contacto. Un día, Canella pierde los estribos, se abalanza sobre Desverne en la calle y se ensaña con él matándole a puñaladas. Se ve aún más claramente en CTB de qué modo la palabra actúa como veneno, insinuándose en el oído y luego en el corazón de quien escucha para empujar en este caso, ya no al suicidio, sino al crimen.

Al final de la novela, no se sabe con certidumbre si Díaz-Varela tenía motivos «legítimos» para mandar matar a Desverne, del que apenas sabemos nada, pero no importa (María opta más bien por la culpabilidad de su amante, véase p. 350 por ejemplo: «Sí, un asesinato»). No se trata de sacar una moraleja, ya que los asesinos de sus novelas siempre logran sus objetivos: en CTB Ranz pierde a Teresa pero se casa con Julia; en LE Díaz-Varela pierde a su mejor amigo pero acaba por casarse con Luisa, la mujer de éste, de la que lleva años enamorado.. Además, los que sospechan de ellos no los denuncian a la policía: tanto Jaime, el hijo de Ranz, como María, la ex amante de Díaz-Varela, permanecen callados. No son las consecuencias del crimen lo que le interesa a Marías, y en este sentido sus novelas no tienen nada de intrigas policíacas, sino más bien el mecanismo mismo del crimen: el poder de persuasión del lenguaje, el saber convencer a alguien de cualquier cosa al tocar sus fibras sensibles («La lengua en la oreja es también el beso que más convence», p. 88, dice el narrador de CTB).

Sin embargo, la performatividad del lenguaje, o sea, su fuerza de persuasión, puede encontrarse mermada por factores no controlables. En efecto, Díaz-

Varela manipula a Canella, pero sólo hasta cierto punto, ya que desconoce por completo el momento en que va a pasar al acto (y de hecho, el plan está a punto de fallar en una ocasión en que Canella se equivoca de persona). Este elemento de incertidumbre viene subrayado de nuevo por la referencia a *Macbeth*; en sus conversaciones con María, Díaz-Varela se interesa mucho por lo que declara Macbeth cuando le anuncian el suicidio de su esposa:

«*She should have died hereafter*» [...] «Debería haber muerto a partir de ahora», es lo que dice, o «de ahora en adelante». También podría entenderse con menos ambigüedad y más llaneza, esto es, «más adelante» a secas, o «Debería haber esperado un poco más»; en todo caso lo que dice es «no en este instante, no en el elegido» (p. 137).

Esta frase es objeto de una serie de interpretaciones por María, que se interroga a su vez sobre la significación del adverbio «hereafter» («de ahora en adelante», «a partir de ahora») y opta por hacer de la propia lectura de Díaz-Varela una prueba suplementaria de su culpabilidad: «“*He* [y ya no *she*] *should have died yesterday*”, “Debería haber muerto ayer”, o hace siglos, hace mucho más tiempo ; ojalá no hubiera nacido ni dejado huella en el mundo, así no habríamos tenido que matarlo» (p. 140). Pero al final, tras muchas tergiversaciones, cae en la cuenta de que este adverbio puede querer decir simplemente que Macbeth quisiera haber muerto antes que la reina, por amor a ella: «“*She should have died hereafter*” [...] “Debería haber muerto más adelante, cuando yo ya no estuviera aquí para escucharlo, ni tampoco para ver ni soñar nada; cuando ya no estuviera en el tiempo, y ni siquiera pudiera enterarme”» (p. 217). De estos análisis filológicos se puede sacar la conclusión de que, de nuevo, el principio de realidad se impone al lenguaje: la palabra no puede nada contra la muerte, y las palabras de Macbeth no resucitarán a la reina.

Llama la atención que en las tres novelas estudiadas aquí, se repita un mismo mecanismo diegético, confirmando que el secreto es una temática esencial de la obra de Javier Marías¹⁷. Antes he mencionado la semejanza que existía entre la actitud del *eavesdropper* y la del espectador de teatro, y hace poco he hablado del silencio de Jaime y María, los confidentes «indirectos» de los asesinos enamorados. Ahora parece claro que se establece un paralelismo entre la experiencia del *eavesdropping* silencioso de los personajes y la relación entre el escritor y su lector: el lector es quien escucha en silencio la «confesión amorosa» (amor a la literatura, al cuento) del escritor. Desde este punto de vista, la metáfora de la palabra/gota de agua cobra una dimensión autorreferencial, o sea metaliteraria, clara: la gota de agua que penetra en el corazón del receptor es la tinta del escritor que penetra en el corazón del lector, aun cuando el lector es el escritor mismo (en LE, el que cuenta es *Javier* Díaz-Varela, la que escucha es *María* Dolz, es decir, un trasunto de Javier Marías). Por eso considera el escritor madrileño que la lectura es una actividad plenamente consciente y reflexiva: «El lector asiste a una historia, la escruta y la espía; pero además asiste a la

17. Remito al lector a la tesis de Carmen Bouguen, *Secret et vérité dans l'œuvre de Javier Marías*, Université du Mirail-Toulouse 2, PUM, Toulouse, 2000.

narración de esa historia, es decir a la actividad relatora del autor ; por último asiste asimismo a su propia actividad lectora»¹⁸. Llega a afirmar que la lectura es una actividad fenomenológica con función hermenéutica en que el texto crea las condiciones de su propia interpretación, siendo la lectura «la cristalización de una experiencia que ignoraremos siempre fuera de su cristalización y en la que sin embargo podemos reconocernos» (*op. cit.*, p. 104). La lectura es una actividad que permite colmar el vacío ontológico de la diégesis, antes apuntado por Pittarello, si es una lectura adecuada y si al lector se le entrega las buenas claves del texto. De ahí que David Herzberger considere que la novela de Marías tiene un funcionamiento «bi-modal»:

Por un lado, el texto siempre se refiere a sí mismo y revela su autoridad trascendente mediante el uso de palabras que no pueden ser cambiadas por otras [...]. Por otro lado, la novela nunca trata simplemente de sí misma o de su autoridad, sino que existe siempre en relación con el mundo fuera de su composición lingüística. Por esta razón, la lectura y la relectura de novelas articulan un tip. de superestructura por medio de la cual los significados están constantemente pospuestos y desplazados [...]. Marías sin duda percibe la novela como un sitio inestable pero para él la inestabilidad es una virtud que permite la compleja confluencia del poder creador del escritor y del lector (*op. cit.*, p. 36).

Se reconoce en este funcionamiento bi-modal el principio de la doble tensión referencial/autorreferencial identificado por G. Champeau. En este sentido, se puede considerar que la metáfora de la gota de agua, remite tanto al mecanismo diegético de la narrativa de Marías, como a su fallo ontológico asumido, como a la reconstrucción por el lector del receptáculo del sentido.

POÉTICA DEL COLMO DEL VASO

De momento, no se ha mencionado aún la más mínima gota de agua en LE. En realidad, la metáfora sí está presente, pero toma carices inesperados que permiten completar lo hasta ahora dicho. La imagen de la gota de agua reaparece a través de las voces «agotar» y «agotado»: en el momento en que Díaz-Varela empieza a sospechar que María no se fía de él, decide revelar su «secreto», y como hizo antes con Ruibérriz, le explica que Desverne le pidió que se encargara de organizar su muerte porque padecía una enfermedad mortal que no quería que sufriera también su familia. Al final de su confesión, María nota que Díaz-Varela parece cansado, tan cansado como el asesino de Desverne: «En verdad ahora parecía exhausto, como si hubiera realizado un enorme esfuerzo físico, el que casi desde el principio llevaban anunciando sus mangas subidas, y no sólo verbal. Quizá se vería igual de *agotado* a quien acabara de asestarle nueve puñaladas a un hombre, o tal vez diez, o dieciséis» (p. 350) (El subrayado es mío: AF).

18. Javier Marías, *Vida del fantasma*, Alfaguara, Debolsillo, Madrid, 1995, *op. cit.*, p. 105.

No obstante, no parece ser Díaz-Varela el único «agotado» en esta historia: a María, ese cuento le suena a «melodrama», lacrimógeno e inverosímil (p. 379), y en cierto modo, si se prolonga el trabajo metafórico del autor, podría considerarse «la gota que colma el vaso».

Quizás este mecanismo del secreto descubierto/revelado sea «la gota que colma el vaso» para el lector también, y más aún si se toman en cuenta las declaraciones del escritor quien afirmaba poco después de la publicación del último tomo de *Tu rostro mañana* en 2007¹⁹ que no le quedaba nada por escribir y que se sentía, al igual que Díaz-Varela, «agotado»²⁰.

Ahora bien, en castellano, «colmo» tiene dos sentidos más bien distintos, aunque parecidos a primera vista: «1. m. Porción de materia pastosa o árida, o de cosas de poco volumen, que sobresale por encima de los bordes del vaso que las contiene. 2. m. Complemento o término de algo» (DRAE). Por tanto, la poética de la gota de agua sería la del agotamiento, que consistiría en «colmar el vaso» diegético en el sentido de llegar a una forma de perfección, de término absoluto (*per-fectum*). Ello remite a la idea que subyace en los propósitos del narrador-autor de NET citados al principio de este trabajo, a saber que el lenguaje sería incapaz de hablar de la realidad en toda su perfección. La poética de la gota de agua sería pues una manera de acceder a esta perfección.

La noción de agotamiento y colmo no deben extrañarnos teniendo en cuenta que la escritura de Javier Marías se funda en la repetición como infinita variación de lo mismo, como tuve ocasión de demostrar en otro lugar²¹, y se caracteriza en consecuencia por una prosa discursiva, que expresa todos los pensamientos, opiniones y dudas de los personajes, y en particular, los del narrador-protagonista. Como ha demostrado con toda maestría G. Champeau en un artículo titulado «El arte de la conversación», la escritura de Marías es una «forma abarcadora, transgenérica y dialógica apropiada a la aspiración enciclopédica»²². De hecho, tanto en LE, como en CTB o *Tu rostro mañana*, la acción es muy escueta: se reduce a unas cuantas conversaciones entre los personajes principales, y el resto está ocupado por los pensamientos de la narradora. El texto se divide en tres grandes bloques dialogados: una conversación

19. Javier Marías, *Tu rostro mañana*, Alfaguara, Madrid, 2002-2007.

20. En su página web oficial (www.javiermarias.es), se puede leer lo siguiente: «Al terminar las 1.600 páginas de *Tu rostro mañana*, dudé seriamente que volviera a escribir otra novela. Así que esta la empecé con mucha modestia y con cierta desconfianza, por no decir escepticismo. ¿Tengo algo más que añadir, en el campo de la novela?, me preguntaba. Luego, poco a poco, descubre uno que sí, que siempre hay asuntos que uno nunca ha tratado, historias nuevas que se han ido condensando en su imaginación y que cristalizan en la escritura. “Quizá no me había agotado del todo”, pienso con esperanza» (El subrayado es mío: AF) (Consultado el 10/09/12).

21. Véase Amélie Florenchie, *La répétition dans l'œuvre de Javier Marías*, Thèse de doctorat, Université Michel-de-Montaigne Bordeaux 3, 2003, accesible en la página web de hal.archives-ouvertes.fr con el enlace siguiente : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00842119>. Remito al lector también al estudio famoso de Alexis Grohmann sobre la obra de Javier Marías : *Coming into one's own* (Rodopi, New-York, 2002), uno de cuyos capítulos está dedicado a la repetición en CTB.

22. Geneviève Champeau, «El arte de la conversación», in Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds), *Javier Marías*, Arco / Libros, 2005, pp. 169-188, *op. cit.*, p. 187.

inicial entre María y Luisa, la viuda de Desverne, tres conversaciones seguidas entre María y Díaz-Varela, y una conversación entre María y Ruibérriz. Estas distintas conversaciones se basan en el monopolio de la palabra por uno de los personajes, equiparándolas a monólogos más que a diálogos. Estos se componen a menudo de frases muy largas, demasiado largas para ser pronunciadas —o incluso concebidas por un cerebro humano «normal»—, que remiten a una serie de descripciones, digresiones, y sobre todo análisis (psicológicos, literarios, etimológicos, etc.). Aquello implica la constante formulación de hipótesis, su confirmación o refutación, visible a través del uso del campo léxico de la inteligencia («saber», «pensar», «imaginar», «intuir», etc.) y el uso muy peculiar de la conjunción de coordinación disyuntiva «o»²³, como en una tentativa de contemplar todas las soluciones posibles al problema planteado, en este caso la muerte de Desverne. En estas pseudo-conversaciones, a las que se mezclan a veces monólogos explícitos, se agota el pensamiento del personaje para colmar el vacío de la realidad. De ahí que Gonzalo Navajas hable de «saber absoluto de la narración» en la obra del escritor madrileño:

[...] los textos de Marías aspiran a abarcar no sólo lo existente y acontecido, sino también lo posible y probable e incluso lo que no ha sucedido. El autor/narrador se arroga para sí, por tanto, los atributos del saber en torno a lo tratado más allá de sus limitaciones cronológicas y espaciales. Para Marías, la realidad se realiza en la mente del narrador por encima de los obstáculos lógicos que coartan la narración convencional. [...] (art. cit., p. 40).

La poética de la gota del agua es en efecto una poética del «colmo del vaso»: la estructura del *eavesdropping* no es un mero truco de autor de *best-sellers*, sino que muy al contrario, es el meollo del arte narrativo de Javier Marías; más allá de la metáfora y de su red isotópica, arma el conjunto del texto al cultivar este arte paradójico de la conversación que escapa del control del Logos y a la vez, garantiza la plenitud del ser. Al igual que la gota de agua, constantemente amenazada con ser aplastada bajo el efecto de la ley de gravedad, Marías define una poética *border-line*, inestable, a sabiendas de que «la inestabilidad es una virtud que permite la compleja confluencia del poder creador del escritor y del lector» (*op. cit.*, p. 36).

EL GUSTO DE LA GOTA

La metáfora de la gota de agua conoce en LE una última variación, más encubierta que las precedentes. La palabra «gota» aparece con motivo de un *lapsus linguae* debido a un error de traducción. En efecto, mientras Díaz-Varela le lee en francés y le traduce sobre la marcha a María un fragmento del cuento de Balzac titulado «El coronel Chabert»²⁴, que relata la historia de un hombre

23. Amélie Florenchie, *op. cit.*, pp. 41-43.

24. El coronel del ejército napoleónico, Guillermo Chabert, es herido de gravedad durante una batalla en el frente ruso y dado por muerto; lo entierran en una fosa común con otros

enamorado que preferiría haber muerto en el campo de batalla antes que volver a ver a su mujer casada con otro hombre, tiene una confusión entre la palabra «goût» (gusto) y «goutte» (gota):

Al llegar al final de la novela, a las palabras que Díaz-Varela me había recitado improvisando en español, me llamó la atención que hubiera incurrido en un error de traducción, o acaso era que había entendido mal, tal vez involuntariamente o tal vez a propósito para cargarse aún más de razón ; quizás había querido o había optado por leer algo que no estaba en el texto y que, en su equivocada interpretación, deliberada o no, reforzaba lo que él trataba de suscribir y subrayaba lo despiadados que eran los hombres, o en este caso las mujeres. El había citado así: «He visto a mujeres darle al niño de un primer lecho gotas que debían traerle la muerte, a fin de enriquecer al hijo del amor». Al oír esta frase se me había helado la sangre [...]. Pero no era eso lo que decía el original, en la novela no se leía «J'ai vu des femmes donnant à l'enfant d'un premier lit des gouttes qui devaient amener sa mort...», sino «des goûts», que no significa «gotas» sino «gustos» [...]. (p. 181)

Al traducir «goûts» por «aficiones», María se da cuenta del sentido aún más espantoso de la frase original:

Bien mirado, tampoco era demasiado clara la frase según esta interpretación, ni demasiado fácil imaginarse a qué se refería Derville [...] Y al mismo tiempo, de ser así, el grado de perversidad de esa madre sería mucho mayor que si se limitara a darle a su primogénito unas gotas asesinas disimuladas, que tal vez un médico inquisitivo y terco sabría detectar. Hay una diferencia entre educar a alguien para su perdición y su muerte y matarlo sin más [...]. Por eso los más poderosos y los más arteros no se manchan nunca las manos ni casi tampoco la lengua [...] (pp. 182-183).

Desde que Freud escribió la *Psicopatología de la vida cotidiana*, sabemos que el lapsus es una ventana abierta al subconsciente²⁵. Ese *lapsus traductionis* permite revelar la culpabilidad de Díaz-Varela a ojos de María, al identificarle con esta mujer capaz de convertirse en madre asesina por amor. Como dice María, su defensa es simple e imparable: «Ah, al fin y al cabo yo no fui. ¿Acaso estaba presente, acaso cogí la pistola, la cuchara, el puñal, lo que acabara con

soldados franceses hasta que vuelve milagrosamente a la vida. De regreso a Francia, se hace conocer por sus pares y regresa a su casa donde descubre que su esposa se ha vuelto a casar con otro hombre al pensar que había muerto. Chabert, desesperado, cae en un estado de profunda depresión que lo lleva lentamente a la muerte. Para Díaz-Varela, este relato es la prueba de que, como se dice en el texto balzaquiano, «les morts ont donc bien tort de revenir» (p. 167). Del interés de Díaz-Varela por esta historia, deduce María también su culpabilidad.

25. En este ensayo, Freud logra demostrar que el lapsus no es una mera perturbación lingüística que provocaría la homofonía propia de todos los idiomas, sino la expresión de un pensamiento inconsciente : «*Parmi les exemples de lapsus que j'ai moi-même recueillis, je ne réussis guère à en trouver où je devrais faire découler le trouble de l'élocution uniquement de ce que Wundt appelle l' "effet de contact des sons". Il m'arrive presque régulièrement de découvrir en outre une influence perturbatrice émanant de quelque chose qui se trouve à l'extérieur du propos qu'on a l'intention de tenir, et alors l'élément perturbateur est, soit, telle ou telle pensée restée inconsciente qui se manifeste par le lapsus et qu'on ne peut souvent faire accéder à la conscience qu'à la suite d'une analyse approfondie, soit un mobile psychique plus général qui est dirigé contre le propos tout entier*» (in *La psychopathologie de la vie quotidienne*, Gallimard, Paris, 1997, p. 121).

él? Ni siquiera estaba allí cuando murió» (p. 183). Así es como la gota delata a Díaz-Varela, se vuelve en contra del asesino, envenenándolo a su vez, como un «burlador burlado» (en francés: «*l'arroseur arrosé*», es decir literalmente, para seguir encadenando la metáfora: «el regador regado»). De nuevo, vemos como la gota se insinúa en los corazones y destroza las vidas, y como el amor siempre está en la raíz del crimen. El amor linda con los sentimientos más viles²⁶ y en particular con la envidia, que Sebastián de Covarrubias ya definía en su *Diccionario de autoridades* como un «veneno»²⁷, tal y como se comenta en la novela.

Finalmente, quizás sea este *lapsus* lo que exprese mejor la ambigüedad propia del signo lingüístico y, por ende, el fallo ontológico del lenguaje, porque el *lapsus* alcanza y no alcanza al mismo tiempo su referente. Como explica F. Bravo, el lapsus se define por :

[...] *l'émergence d'une déchronologisation de la chaîne parlée, c'est-à-dire d'une suspension de la temporalité, d'une sorte de pli formé dans le temps, mettant ainsi en cause des chronologies différentes [...] le signifiant clandestin qui, émergeant des tréfonds de l'inconscient, fait irruption dans ce signifiant hybride qu'on appelle le lapsus apparaît aussi comme le thème «profond», non manifeste, d'un discours de surface porteur en profondeur d'un autre discours –l'autre «façon d'être» du texte*²⁸.

Así pues, si para Marías decir una cosa u otra es lo mismo, ya que hablar es mentir, y si, al mismo tiempo, decir algo es hacerlo –¿o hacer otra cosa distinta?–, entonces el *lapsus* es la esencia misma de la contradicción propia del signo, porque tener un *lapsus* es decir algo y más de lo que se dice. El lapsus sería el perfecto síntoma del fallo ontológico del lenguaje, un fallo que abre la puerta de nuestro subconsciente. En su reinterpretación de la teoría lacaniana del signo, Louis-Jean Calvet²⁹ señala que si el significante produce efectos de significado, el *lapsus* permite que el significado produzca efectos de significante, lo cual dice la fragilidad del signo en su relación con el referente. En esta inestabilidad de la relación del signo con el referente es donde se inscribe la poética de la gota de agua reflejada aquí por un lapsus. ¿Qué «otra manera ser del texto» nos revela, pues, este lapsus? Nos da la respuesta sobre la culpabilidad de Díaz-Varela que el relato no nos da, y confirma la necesidad de una lectura detenida para completar el trabajo del escritor.

26. Remito al lector al brillante artículo de Manuel González de Ávila: «La faute et la parole: Javier Marías, *Corazón tan blanco*», *Bulletin Hispanique*, Tome 101, N° 1, 1999, pp. 199-217.

27. Se cita la definición de la envidia en el *Diccionario* de Covarrubias: « Lo peor es que este veneno suele engendrarse en los pechos de los que nos son más amigos, y nosotros los tenemos por tales fiándonos dellos; y son más perjudiciales que los enemigos declarados » (p. 83). De nuevo, la idea de veneno, como si en el fondo, no fuera la palabra en sí, sino el uso que de ella el hombre hace, lo que explicara la presencia del mal en la tierra: el hombre, y no la palabra, mera arma, es un animal ponzoñoso, un basilisco.

28. Bravo, Frédéric, *Anagrammes. Sur une hypothèse de Ferdinand de Saussure*, Lambert-Lucas, Paris, 2011, p. 189.

29. Calvet, Louis-Jean, *Le jeu du signe*, Seuil, « Fiction et Cie », Paris, 2010.

¿UNA ÚLTIMA GOTA?

Una variación posible en torno a la poética de la gota de agua consistiría en un análisis del símbolo de la mancha, como prolongación física de la gota, con tal de que no sea de agua (porque no se habla de una mancha de agua).

La mancha está presente en CTB de manera evidente: se trata de la gota de sangre, hecha mancha de sangre, tanto en las manos de Lady Macbeth como en el cuerpo de Teresa, la joven que se suicidó. Ahora bien, resulta que, precisamente, el cuerpo de Teresa, una mujer inocente, carece milagrosamente de manchas de sangre: «El pecho que no había sufrido el impacto resultaba bien visible, maternal y blanco y aún firme, y fue hacia él donde se dirigieron instintivamente las primeras miradas, más que nada para no dirigirse al otro, que ya no existía o era sólo sangre» (p. 20). Su pecho derecho es inverosímilmente inmaculado así como el resto de su persona; lo único que se ve en su rostro, son gotas de agua, resultado de una mezcla de salpicaduras de agua del grifo, de lágrimas que derramó antes de suicidarse y de sudor en su frente. Por la magia de la literatura, las manchas se hacen invisibles y Teresa aparece como una alegoría de la inocencia. En cambio, el destino de la mancha no es del todo similar en LE, donde se convierte en una obsesión de Díaz-Varela: «Yo no me las he manchado [las manos], no te olvides. He llevado todo el cuidado. Tú no sabes lo que es manchárselas de veras» (p. 318) (véanse también pp. 183, 216, 273, 316, 318, « 325, 341, 349 »). En su caso, la blancura de las manos remite con toda certeza a la culpabilidad.

La mancha se convierte entonces en un símbolo ambiguo en la narrativa del autor: su ausencia puede remitir a la vez a una forma de inocencia o a una culpabilidad certera. Pero lo que la caracteriza en ambos casos, es su falta de continuidad: «no como gota del grifo que desaparece por el sumidero sin dejar en la loza ninguna huella ni como gota de sangre que en seguida es cortada con lo que haya a mano» (CTB, *op. cit.*, p. 20). Paradójicamente, la mancha no deja huella.

Al contrario, en la trilogía *Tu rostro mañana*, sí que la mancha se hace huella. De nuevo, aparece bajo la forma de una «gruesa gota de sangre», denominada en inglés como una «mancha de sangre» («bloodstain»): «[...] fue entonces, al descender, y según iba apagando las luces que había encendido para subir sin trapiés, cuando descubrí una gruesa gota de sangre en lo alto del primer tramo de la escalera. No era una gotita, eso quiero decir [...]» (t. I, p. 166). No se trata de contar aquí lo que ocurre en esta novela de más de 1600 páginas, sino de realzar un fragmento de la novela que podemos relacionar con este trabajo sobre la poética de la gota de agua.

El narrador-protagonista, un español exiliado en Londres, en plena crisis existencial, se pone a trabajar como espía, gracias a su mentor, el profesor de Literatura, Sir Peter Wheeler, jubilado y antiguo miembro de los servicios secretos británicos. Los dos hombres traban una amistad profunda que lleva a Jaime a ahondar en su conocimiento del alma humana y de la Historia europea,

la de la guerra civil y la de la segunda guerra mundial, que vivió Wheeler. La mancha en sí no tendría importancia, ya que el narrador logra hacerla desaparecer (p. 179: «[...] concluí mi faena y la madera quedó impoluta, nadie sabría ya de la sangre si yo callaba y no preguntaba nada a Wheeler ni a la señora Berry»), si no fuera por la negación de su existencia por Wheeler: «*That's very odd indeed*», eso fue lo que dijo en su lengua, como si fuera una convención tan sólo, una manera más o menos aceptable y para mí no ofensiva de dejar la cuestión suspendida en el aire, o de enviarla no más al limbo» (t. II, p. 178). A partir de entonces, el narrador no deja de buscar el origen de esta mancha, y acaba por encontrar una solución racional que no sólo explica sino también confirma su presencia. La mancha se ha convertido en huella. Antes de morir, Wheeler le revela un secreto al narrador y en este contexto, la palabra no se hace gota venenosa, sino huella, memoria y transmisión:

Me ha escogido como cerco, como lo que se resiste a salir y a borrarse y a desaparecer, lo que se aferra a la loza o al suelo y más cuesta sacar. Ni siquiera sabe si quiere que me encargue de limpiarlo yo [...] o que no frote con demasiada fuerza y deje una sombra de huella, un eco de eco, un fragmento de circunferencia, una mínima curva, un vestigio, una ceniza que pueda decir «Yo he sido», o «Soy aún, luego es seguro que he sido: tú me ves y tú me has visto», e impida que los demás digamos No, esto no ha sido, nunca lo hubo, no cruzó el mundo ni pisó la tierra, no existió y nunca ha ocurrido. (t. III, p. 688)

No entraré en detalles, me conformaré con señalar que a lo largo del proceso ficcional de *Tu rostro mañana*, la gota se ha convertido en mancha y luego en huella y ha encontrado otros ecos referenciales y autorreferenciales, al hacer de la novela una «novela de la memoria».

Una vez más, se destaca de la obra del escritor madrileño una concepción del lenguaje profundamente original, que resuelve la tensión entre «nihilismo referencial» y performatividad apuntada al principio de este trabajo a través del poder simbólico de la metáfora, otorgándole siempre una dimension metaliteraria. En este sentido, reafirma el poder «doblemente referencial» de la metáfora, según la expresión de Paul Ricœur, tomada de Jakobson³⁰.

La escritura de Marías descansa en una red metafórica pacientemente elaborada que dice el mundo de otra manera, y podría definirse su estética como un «realismo metafórico», que permite devolverle al lenguaje toda su fuerza creadora, su *poiesis*. Concluiré este trabajo citando a Ricœur:

30. «La métaphore se présente alors comme une stratégie du discours qui, en préservant et développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir heuristique déployé par la fiction. Mais la possibilité que le discours métaphorique dise quelque chose sur la réalité se heurte à la constitution apparente du discours poétique, qui semble essentiellement non référentiel et centré sur lui-même. À cette conception non référentielle du discours, nous opposons l'idée que la suspension de la référence latérale est la condition pour que soit libéré un pouvoir de référence de second degré, qui est proprement la référence poétique. Il ne faut donc pas seulement parler de double sens, mais de "référence dédoublée", selon une expression empruntée à Jakobson» (in Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Seuil, Points Essais, Paris, 1975, pp. 10-11).

[...] *la métaphore est le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité. En liant de cette manière fiction et redescription, nous restituons sa plénitude à la découverte d'Aristote dans la Poétique, à savoir que la poésis du langage procède de la connexion entre muthos et mimesis*³¹.

Bibliographie

- Bouguen Carmen, *Secret et vérité dans l'œuvre de Javier Marías*, Thèse de doctorat, Université du Mirail-Toulouse 2, Toulouse, 2000, [S. l.] [s. n.], (462 f.).
- Bravo Frédéric, «Fiction, référence et signifiante», in Geneviève Champeau (ed.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, PUB, Bordeaux, 1992, p. 13-28 (191 p.).
- *Anagrammes. Sur une hypothèse de Ferdinand de Saussure*, Lambert-Lucas, Paris, 2011 (276 p.).
- Calvet Louis-Jean, *Le jeu du signe*, Seuil, Fiction et Cie, Paris, 2010 (197 p.).
- Champeau Geneviève, «Double tension référentielle et autoréférentielle dans trois romans de Juan Marsé : *Si te dicen que caí*, *Un día volveré* et *Ronda del Guinardó*», in Geneviève Champeau (ed.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, PUB, Bordeaux, 1992, p. 95-110 (191 p.).
- «El arte de la conversación», in *Cuadernos de narrativa*, Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds), Arco Libros, Neuchâtel, 2005, p. 169-188 (300 p.).
- «Retrato fotográfico, retrato literario y autoficción en *Miramientos* y *Vidas escritas* de Javier Marías», in Champeau Geneviève (ed.), *Relaciones transestéticas en la España contemporánea*, PUB, Bordeaux, 2011, p. 21-38 (186 p.).
- Florenchie Amélie, *La répétition dans l'œuvre de Javier Marías*, Thèse de doctorat, Université Michel-de-Montaigne Bordeaux 3, 2003 (489 p.) accessible sur le site [www.hal.archive-souvertes.fr](http://tel.archives-souvertes.fr) URL : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00842119>.
- Freud Sigmund, *La psychopathologie de la vie quotidienne*, Gallimard, Paris, 1997 (474 p.).
- Gelida Roser, *Cultura de lo visual y subjetividad posmoderna en la narrativa de Javier Marías*, University of Colorado, Ann Arbor: UMI, Colorado, 2000 (343 p.).
- González de Ávila Manuel, «La faute et la parole: Javier Marías, *Corazón tan blanco*», *Bulletin Hispanique*, Tome 101, n° 1, 1999, p. 199-217 (354 p.).
- Grohmann Alexis, *Coming into one's own*, Rodopi, New-York, 2002 (305 p.).
- Herzberger David K., «Ficción, referencialidad y estilo en la teoría de la novela de Javier Marías», in *El pensamiento literario de Javier Marías*, Foro hispánico, n° 20, p. 29-38 (163 p.).
- Le Vagueresse Emmanuel, «Javier Marías, un romancier postmoderne ?», in *Hommage à Carlos Serrano*, Éditions hispaniques, Paris, 2005, p. 269-275 (470 p.).

31. In *La métaphore vive*, op. cit., p. 11.

Marías Javier, *Todas las almas*, Alfaguara, DeBolsillo, Madrid, 1998.

– *Corazón tan blanco*, Alfaguara, DeBolsillo, Madrid, 2006.

– *Los enamoramientos*, Alfaguara, Madrid, 2011.

– *Literatura y fantasma*, Alfaguara, Madrid, 2001.

– *Negra espalda del tiempo*, Alfaguara, Madrid, 1999.

– *Vida del fantasma*, Alfaguara, Madrid, 1995.

– *Tu rostro mañana*, Alfaguara, Madrid, 2002-2007.

Navajas Gonzalo, «El saber absoluto de la narración», in *El pensamiento literario de Javier Marías*, Foro hispánico, nº 20, p. 39-50 (163 p.).

Pittarello Elide, «*Negra espalda del tiempo, instrucciones de uso*», in *El pensamiento literario de Javier Marías*, Foro hispánico, nº 20, p. 125-133 (163 p.).

Pozuelo Yvancos, José María, *Figuraciones del yo en la narrativa. J. Marías y E. Vila-Matas*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010 (231 p.).

Ricœur Paul, *La métaphore vive*, Seuil, Points Essais, Paris, 1975 (415 p.).

Riffaterre Michael, «L'illusion référentielle», in R. Barthes, L. Bersani, P. Hamon, M. Riffaterre et I. Watt, *Littérature et réalité*, Seuil, Points Essais, Paris, 1982, p. 91-118 (181 p.).

Tyras Georges, «L'assassinat du référent Galindez», in Geneviève Champeau (ed.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, PUB, Bordeaux, 1992, p. 111-122 (191 p.).

Valls Fernando, «El hombre de la flor de lis. De una primera lectura de *Los enamoramientos*», *Ínsula*, nº 785-786, mayo de 2012.

Webographie

www.youtube.com/watch?v=plEm4ULmSUI (consultado el 15/08/12)

www.javiermarias.es (consultado el 01/09/12)