ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

35 | 2019

**Intermédialités dans les arts et la littérature de
l'Espagne (XX^e et XXI^e siècles)**

La écfrasis auto/docuficcional en *Tu rostro mañana* de Javier Marías

L'ekphrasis auto/docufictionnelle dans Tu rostro mañana de Javier Marías

The Auto/docufictional Ekphrasis in Tu Rostro Mañana by Javier Marías

Mihai Iacob

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/ilcea/6117>

DOI: 10.4000/ilcea.6117

ISSN: 2101-0609

Editor

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edición impresa

ISBN: 978-2-37747-083-9

ISSN: 1639-6073

Referencia electrónica

Mihai Iacob, « La écfrasis auto/docuficcional en *Tu rostro mañana* de Javier Marías », *ILCEA* [En línea], 35 | 2019, Publicado el 27 marzo 2019, consultado el 21 mayo 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/6117> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.6117>

Este documento fue generado automáticamente el 21 mayo 2020.

© ILCEA

La écfrasis auto/docuficcional en *Tu rostro mañana* de Javier Marías

L'ekphrasis auto/docufictionnelle dans Tu rostro mañana de Javier Marías
The Auto/docufictional Ekphrasis in Tu Rostro Mañana by Javier Marías

Mihai Iacob

- 1 El tratamiento de las imágenes en la literatura de Javier Marías se ha estudiado poco hasta el momento. Aparte de escasos artículos dedicados exclusivamente a este tema, como el de Elide Pittarello (2009) sobre las fotos de *Tu rostro mañana*, pero con referencias a todo el ciclo oxoniense de Marías, se pueden encontrar comentarios puntuales acerca de la dimensión icónica (Ródenas, 2009: 71; Champeau, 2012: 267) o declaraciones sobre la necesidad de estudiarla a fondo (Estudillo, 2009: 130).
- 2 De todos modos, cualquier trabajo que se proponga analizar los elementos visuales de un texto literario debería empezar por determinar el estatuto de las imágenes con respecto a las palabras. Esta cuestión resulta especialmente significativa al tratarse de autoficciones o docuficciones, puesto que estas problematizan por definición, aparte de la relación entre lo factual y lo ficticio, la distinción y la jerarquía entre los planos discursivos (textuales, metatextuales y paratextuales).
- 3 Las imágenes impresas en un libro tienen habitualmente una condición meramente auxiliar o peritextual, según el término empleado por Genette (1987: 10, 17) para el paratexto que cohabita con el texto. En tal caso, las láminas son ilustraciones que, como lo sugiere el mismo nombre, visualizan, comunican de otra manera el mensaje verbal u ofrecen información adicional, para facilitar o encauzar la lectura. Se trata, pues, de un nivel discursivo diferente, añadido y gestionado por el editor, que encarga las ilustraciones a un ilustrador profesional, aunque existen también peritextos elaborados por los escritores mismos, que proporcionan material fotográfico de sus propios archivos (en *Roland Barthes par Roland Barthes*), o que ilustran sus textos, en su faceta de artistas plásticos, tal como acontece, por ejemplo, en algunas ediciones y manuscritos de la obras de William Blake, García Lorca o Alasdair Gray.

- 4 Cabe señalar que una ilustración es, por su naturaleza, prescindible, no se menciona en el texto ilustrado, no constituye uno de sus temas. Mientras que en *Tu rostro mañana* se alude explícitamente a las fotos, cuadros, recortes de prensa, dibujos o carteles que se muestran en las páginas del libro. Es más, incluso se señala cómo Jacques Deza, el narrador, ha entrado en posesión de estas láminas o en qué circunstancias las ha visto. Por ejemplo, la fotografía enmarcada de Peter Wheeler (trasunto literario de Peter Russel, hispanista de Oxford) llega a ocupar un sitio en el despacho de Deza, porque se la ha entregado Mrs. Berry, el ama de llaves y confidente del profesor británico, después de la muerte de este. De igual modo se narra que el mismo Wheeler le ha regalado a Deza las cartulinas que reproducen carteles propagandísticos británicos de la Segunda Guerra Mundial, en contra de la *careless talk*, para premiar de alguna manera la hazaña del último al salvarlas de las aguas del río.
- 5 Precisamente la insistencia y el detallismo con los que el narrador refiere su conexión y la de otros personajes con las imágenes que se enseñan en el libro ponen en tela de juicio y bajo sospecha —como es práctica habitual en la auto/docuficción— algún que otro caso más difícil de explicar, según los criterios del discurso con pretensiones de factualidad. En una ocasión, Jacques Deza subraya que Wheeler, al regalarle las cartulinas, se queda con un recorte de periódico amarillento, que tenía un valor sentimental para él. No obstante, ese recorte está reproducido en el libro (Marías, 2002: 392), igual que los que Wheeler ha regalado al narrador. Por otra parte, el narrador confiesa que no es escritor y que está lejos de convertirse en uno. Wheeler le felicita, en una ocasión, por no haberse dejado «tentar por la escritura» (Marías, 2002: 449) y, a su vez, Jacques Deza le dice a Luisa: «todavía no me he idiotizado tanto como para dedicarme a la publicidad o ponerme a escribir novelas como todo el mundo. Aunque en fin, todo podría andarse, yo ya no descarto ninguna mamarrachada en la vida» (Marías, 2004: 189). Esta actitud negativa hacia la práctica literaria contrasta, sin embargo, con la actividad fabulatoria asumida y, por tanto, cuasinovelística, ejercida por Jacques Deza a través de sus informes para un sospechoso servicio secreto británico. De manera que todo se complica y nacen en la mente del lector preguntas como «Dentro de los parámetros del universo literario de *Tu rostro mañana*, ¿quién se supone que ha escrito el libro? ¿Habrán sido el narrador, quien, finalmente, se ha decantado por la escritura memorialística?», «¿Quién ha colocado allí las imágenes, incluso aquellas que no han entrado en posesión del narrador? ¿El autor empírico, su representación discursiva más elusiva, el así llamado “autor implícito”, o el narrador convertido finalmente en escritor?». En un artículo dedicado a *Negra espalda del tiempo*, Geneviève Champeau (2012: 267) se decanta por el último, puesto que, en primer lugar, «“decir” y “hacer”¹ son dos aspectos del acto único de narrar» y, en segundo lugar, la instancia del «autor implícito», «es, en realidad otra de las funciones de la instancia narrativa y no una imagen del autor de la que puede distinguirse perfectamente». No obstante, en el discurso autoficcional, las múltiples figuraciones del yo suelen interferir y, por tanto, no «distinguirse perfectamente». Precisamente esta incertidumbre referencial hace que preguntas como «¿quién ha puesto las fotos en el texto?» no puedan recibir una respuesta inequívoca. Con todo, al cuestionar implícitamente la presencia de algunas imágenes dentro de la novela, Javier Marías le propone al lector —también de este modo— el así llamado «pacto ambiguo» del que hablaba Manuel Alberca (2007: 126, 132), provocándole perplejidad y fomentándole la duda entre leer la novela en clave documental o en clave ficcional.

- 6 Asimismo, es necesario puntualizar que las láminas impresas en las ediciones de *Tu rostro mañana* reciben el mismo tratamiento, en el texto verbal, que las secuencias icónicas que se mientan y se comentan en la novela, pero no se enseñan en el libro, como es el caso de la foto del tío Alfonso muerto y de los vídeos con escenas crueles o comprometidas (o las dos cosas) que Jacques Deza ve en casa de Tupra. En el fondo, los dos tipos de imágenes pertenecen a dos clases de écfrasis: la écfrasis *in praesentia* (que supone la cohabitación entre la representación visual y su comentario o descripción verbal) y la écfrasis *in absentia* (que contiene solo el comentario referente a una representación visual que no se muestra). La presencia conjunta de estas dos categorías ecfrásticas establece un canal de comunicación, un *continuum*, un proceso de contaminación entre lo que se construye estrictamente dentro del texto literario, con palabras (es decir las écfrasis *in absentia*), y los objetos que se hallan en la realidad y que se reproducen en el libro, al lado del texto literario propiamente dicho (o sea, las écfrasis *in praesentia*). Tanto las imágenes, digamos, reales, extraídas de la realidad y preexistentes al libro, que se muestran en *Tu rostro mañana*, como las que no se muestran, pero se mencionan, son generadoras de literatura, constituyen el punto de partida de extensas digresiones e incitan al narrador a que relate y reflexione.
- 7 Por lo tanto, las secuencias icónicas no ofrecen solo apoyo documental o datos complementarios a lo que se refiere dentro del texto, como ocurre en otras autoficciones o docuficciones², sino que forman parte de la misma argamasa de la novela, pertenecen al «discurso escoltado», y no al «discurso de escolta» (Cornea, 1998: 128), son textuales, no peritextuales³. Así que la obra de Javier Marías se tendría que considerar una entidad híbrida, intermedial, icónico-verbal y ya se verá a continuación si también una novela ecfrástica.
- 8 Para el concepto de écfrasis utilizo, básicamente, la definición que, en 1955, propuso (y consagró) Leo Spitzer. Al comentar el poema de Keats, «*Ode on a Grecian Urn*», Spitzer define la figura retórica en cuestión como: «*a reproduction through the medium of words of sensuously perceptible objets d'art*» (apud Hewlett Koelb, 2006: 1), entendiendo por «sensorialmente perceptibles» las piezas artísticas que se perciben visualmente (cuadros, grabados, frisos, esculturas). Sin embargo, me permito realizar dos puntualizaciones y una rectificación con respecto a la definición de Spitzer.
- 9 El análisis de las écfrasis de Javier Marías resulta más fértil al emplear, aceptando la sugerencia de Claus Clüver, el término «verbalización» (apud Sager, 2008: 17), en lugar de «reproducción» o «representación verbal», porque, de este modo, se deja constancia de que la écfrasis no es necesariamente un recurso mimético, una mera réplica verbal de una representación visual, sino que puede ser también un comentario, una explicación, una glosa (vid. Ródenas, 2009: 71). De hecho, *ekphrasein* significaba «explicar en detalle», «explicar hasta el final», según el diccionario griego-francés de A. Bailly (1963) y algunos estudiosos de la écfrasis (vid. Vranceanu, 2011: 7).
- 10 La segunda puntualización con respecto a la definición de Spitzer consiste en reivindicar (junto a teóricos de la écfrasis como Margaret Persin o Laura Sager) la inclusión, entre los discursos artísticos que pueden ser objeto de la écfrasis, de las formas no canónicas o menos canónicas del arte visual: la televisión, la fotografía, los cómics o la cinematografía (vid. Sager, 2008: 16). Esta propuesta viene justificada por la naturaleza diversa de las representaciones que generan comentarios y descripciones en *Tu rostro mañana*.

- 11 En cuanto a la rectificación, que anunciaba anteriormente, con respecto a la definición de Leo Spitzer, considero que sería adecuado integrar las écfrasis en la categoría de las «traducciones intersemióticas», según el sintagma de Roman Jakobson (1974: 69). Esto supone adoptar una visión expandida sobre la écfrasis, parecida a la que defiende Siglind Bruhn, en *Musical Ekphrasis*, donde por el antiguo nombre de la figura retórica en cuestión se entiende «*representation in one medium of a real or fictitious text composed in another medium.*» (apud Sager, 2008: 17). Conforme a esta perspectiva, la verbalización no sería la única modalidad ecfástica, en la novela que nos ocupa. En una ocasión, intentando adivinar la música con la que baila su vecino de enfrente, Jacques Deza pone discos en su lector de CD, que es una forma de traducir el baile a otro sistema de signos, el musical.
- 12 Hay una gran diversidad de planteamientos ecfásticos en la última novela del ciclo oxoniense, pero, por razones de espacio, se comentarán únicamente tres, que resultan de especial relevancia para la docu y la autoficción en general, y para las hipótesis que estas fórmulas discursivas adquieren en la literatura de Javier Marías. El primer tipo es el de la écfrasis *in praesentia* correctiva, ya mencionado en este trabajo, el segundo se podría denominar «literalizante» y el tercero, «autoécfrasis elusiva».
- 13 Con respecto a la modalidad *in praesentia*, cabe añadir que, en principio, esta podría resultar redundante, por lo menos parcialmente, porque la écfrasis ambiciona recrear la imagen, suplantar (o hacer innecesaria) la representación plástica por su verbalización. Sin embargo, según teóricos como James Heffernan (1991: 304), la écfrasis suele ser «a radical critique of representation», precisamente porque tanto la imagen como la palabra, al necesitarse mutuamente, demuestran ser representaciones insuficientes de la realidad. La consecuencia extrema de esta duda epistemológica, que se intenta contrarrestar por el uso combinado de modalidades de representación y conocimiento (verbales, icónicas, auditivas), es, como afirmaba Brian McHale (2004: 11), la indeterminación ontológica, el debilitamiento del mismo concepto de realidad como algo objetivo, firme y sólido. Es lo que parecen sugerir algunas declaraciones del narrador de *Tu rostro mañana*:
- [...] renegamos de nuestra memoria a veces y acabamos por contarnos inexactas versiones de lo que presenciamos [...] sometemos todo a traducciones, las hacemos de nuestros nítidos actos y no siempre son fieles, para que así los actos empiecen a ser borrosos, y al final nos entregamos y damos a la interpretación perpetua, hasta de lo que nos consta y sabemos a ciencia cierta, y así lo hacemos flotar inestable, impreciso, y nada está nunca fijado ni es definitivo nunca [...] (Marías, 2002: 176)
- 14 De todos modos, la dosis de redundancia es muy reducida en las écfrasis *in praesentia* de Javier Marías, que suponen una rectificación del mensaje aparente o inmediato de la imagen. Solo que esta *correctio* no anula necesariamente una interpretación en beneficio de otra, sino que compagina dos o varias lecturas equivalentes, sobre todo cuando se trata de una écfrasis negociada o debatida entre distintos personajes que proponen explicaciones diferentes para la misma representación. Es el caso de la foto de Jayne Mansfield y Sophia Loren, que, descodificada en primer lugar, por Deza, como un emblema de la envidia femenina o de la competencia sexual, se convierte, según la glosa de Bertram Tupra, en una representación del miedo obsesivo de algunas personas al desajuste final entre sus vidas y unos esquemas narrativos dignificantes (Marías, 2007a: 46). Al tener en cuenta que las fotografías se emplean, en principio, como huellas de lo real o «emanación no metafórica del referente» (Pittarello, 2009: 104), se puede sostener que, cuando cuestiona, negocia o debate el significado fotográfico, la écfrasis

correctiva e *in praesentia* pone en tela de juicio la fiabilidad de la fotografía como prueba o documento fehaciente, instituyendo y, al mismo tiempo, socavando tanto la dimensión ficticia como la factual de cualquier representación⁴. En definitiva, igual que algunos recursos verbales de la autoficción, la écfrasis correctiva «llama al referente para negarlo de inmediato» (Casas, 2012: 34).

- 15 Al fin y al cabo, este tipo de écfrasis constituye una reproducción en pequeño, una *mise en abyme* del mecanismo autosubversivo de la autoficción, que propone siempre una doble codificación, una doble clave de lectura, al pretender, tal como afirmaba Marie Darrieussecq (2012: 79), «ser creída y no ser creída». Además, en el caso concreto de *Tu rostro mañana* y de la narrativa de Javier Marías, en general, la (auto)rectificación, las fórmulas disyuntivas, la digresión que suspende y margina el hilo narrativo, supuestamente central, y el carácter contradictorio del razonamiento son particularidades esenciales y asumidas del así llamado «pensamiento literario» (vid. Marías, 2009: 114). Asimismo, el narrador se refiere, en *Baile y sueño*, al discurso de Bertram Tupra en los siguientes términos, que, de hecho, resultarían válidos para su propio discurso: «Tenía la habilidad de empalmar sentencias de forma que la segunda se desviaba de la primera, la tercera de la segunda [...]» (Marías, 2004: 67).
- 16 Otra clase de écfrasis, muy propia de la autoficción, la docuficción y la literatura posmoderna en general es la «literalizante» o «realizante». Se trata de un proceso parecido al de «literalización» o «realización de las metáforas», según el sintagma utilizado por Brian McHale (2004: 134), en *Postmodernist Fiction*: «“*realization of metaphor*”: events, objects, situations initially introduced as metaphors, literal only within a nonexistent and secondary frame of reference, eventually develop into realities within the fictional world [...] “*poetics of shifting from language to world*”». Lo que acontece es que una mera figura retórica o unas simples e inocuas palabras, en primera instancia, se llegan a convertir en realidad concreta, tridimensional e inquietante. En la novela de Marías que estamos analizando hay, por ejemplo, frecuentes referencias metafóricas visuales extraídas del campo semántico de la caballería. Se comentan actitudes y estados de ánimo a través del uso analógico de términos como «yelmo», «lanza», «escudo», «armadura» o «espada». Estos términos funcionan, al mismo tiempo, como metáforas y como «écfrasis estereotipadas» (Vranceanu, 2011: 18)⁵, porque aluden, no a una representación determinada, sino a toda una imaginería caballeresca tópica, convencional. Lo insólito es que, de pronto, la analogía se vuela realidad, creando un cortocircuito ontológico entre el lenguaje y el mundo. En la que es, quizás, la escena más impactante de la novela, Bertram Tupra amaga con degollar a un diplomático español en Londres, sirviéndose de una espada de verdad, un lansquenete, nos asegura escrupulosamente el narrador, para destacar la concretez del arma blanca. Esta espada es una «écfrasis literalizante», o, en palabras de Jacques Deza, «lo ficticio acaece» (Marías, 2002: 30). Pero el trasvase entre el mundo y el discurso no acaba aquí, porque Marías le da otra vuelta de tuerca a la «realización», recorriendo el camino inverso y poniendo en duda la existencia real de la espada. Después de provocarle un susto de muerte a De la Garza, esta desaparece como por arte de magia en un incierto «bolsillo-funda» (Marías, 2004: 352) del abrigo de Tupra, que desaparece a su vez. Además, a su relativización ontológica contribuye la ironía mordaz: «¿Qué es lo que aprendiste tan importante —le espeta Deza a Tupra, al referirse más tarde a la actuación de este último—, a ser como El Zorro? ¿D’Artagnan, Gladiador, Conan el Bárbaro, Espartaco? ¿El Príncipe Valiente, los Siete Samuráis, Aragorn, Scaramouche?

¿O Darth Vader? ¿Cuál es el modelo?» (Marías, 2004: 389). Además, cuando el mismo Deza quiere asustar a Custardoy, emulando a su amoral jefe británico, renuncia finalmente a la idea de usar una espada, tanto debido a la guasa de Miquelín, el torero amigo al que se la había pedido prestada, como por ridículos inconvenientes prácticos: «no tenía un abrigo con una funda a la espalda, ni siquiera una gabardina. Y no estaba el tiempo para abrigos» (Marías, 2007a: 445). Al final, el lector se queda con la duda de si, en el mundo de *Tu rostro mañana*, Tupra ha blandido un espada real o se trata simplemente de la paranoia del narrador. O, visto desde otra perspectiva, ¿Marías quiere que leamos el episodio de la espada como un suceso posible, en clave realista, como una metáfora o como una ironía posmoderna? Y la respuesta puede ser múltiple y contradictoria, igual que la perspectiva autoficticia, docuficcional y, en el fondo, posmoderna, sobre la relación entre una siempre problemática realidad y sus siempre problemáticas figuraciones.

- 17 De nuevo, igual que en el caso de la écfrasis correctiva, la écfrasis «literalizante» refleja un proceso desarrollado también al margen de los planteamientos ecfrásticos propiamente dichos. Tanto en la visión del narrador como en el mismo universo de *Tu rostro mañana*, algo existe o llega a existir porque se le nombra o se relata⁶: aunque Deza reconoce que, a partir de cierto punto, los informes para Tupra sobre las acciones futuras de las personas acaban en pura fabulación⁷, sus palabras se cumplen, se ven confirmadas por hechos en el caso del cantante Dick Dearlove. De la misma manera, la expresión idiomática «torear a alguien» se convierte en acto concreto y real para Emilio Marés, un antiguo compañero de facultad de Juan Deza, al que los nacionales matan como si de un toro bravo se tratase.
- 18 Por «autoécfrasis elusiva» entendemos la glosa verbal de la autorepresentación visual del autor. A primera vista, hablar de autorepresentación visual, en el caso de *Tu rostro mañana*, parecería aberrante, ya que no hay ninguna foto del autor entre las que se reproducen en las páginas de su novela. Con todo, resultaría significativa de por sí la ausencia de un retrato fotográfico del autor, en una novela donde se proporcionan suficientes datos documentales y autodocumentales, o sospechosos de serlo, sobre la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial, la estancia en Londres de Javier Marías, la vida de su mentor de Oxford, Peter Russell (Wheeler, en la novela), o sobre las experiencias traumáticas de la posguerra, vividas por el padre del novelista, Julián Marías (Juan Deza, en la novela). La falta de la autoexposición fotográfica sería, en estas circunstancias (igual que la publicación de documentos gráficos que, en principio, el narrador no posee), un elemento más de la problematización —presente en todo el ciclo novelesco oxoniense, pero sobre todo en *Negra espalda del tiempo*— de la eficacia de cualquier representación, de las fronteras entre lo ficticio y lo factual, y el cuestionamiento típicamente posmoderno de la misma realidad como entidad sólida y estable (vid. Brian McHale, 1987: 10, 16-17).
- 19 Pese a todo, Javier Marías no es reacio a cualquier forma de autoexposición. Únicamente que, como ha confesado más de una vez, el escritor rechaza la autobiografía exterior, que recopila fechas, datos y hechos registrables, por considerarla un síntoma de vanidad y superficialidad. En «Autobiografía y ficción», un ensayo publicado en 1987, Marías afirma que su primera novela, *Los dominios del lobo*, todavía goza de su aprecio, porque, aunque «no tiene nada de autobiográfico» —en el sentido habitual que se le asigna al término autobiografía— transmite «vivencias culturales», experiencias «cinematográficas y librescas» igual de «personales e

intransferibles» que los hechos exteriores y físicos (Marías, 2009: 69). Esta reticencia del autor hacia la autobiografía fáctica abarca también los rasgos fisionómicos. Como prueba de ello, en *Todas las almas*, Javier Marías renuncia incluso a retratar a su ambiguo trasunto literario, el narrador: «No hice ninguna descripción física de él ni le di nombre». Pero, por otra parte, entre este narrador y el autor empírico había, sostiene Marías (2009: 94) en el mismo ensayo, semejanzas «tan grandes que me pareció ridículo “camuflarlo”», así que «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».

- 20 Por consiguiente, la ausencia de la foto del autor en *Tu rostro mañana* es fruto de una estrategia comunicativa destinada a fomentar la ambigüedad, asumida por Marías desde el principio del ciclo de Oxford. Sin embargo, no se trata, en realidad, de una ausencia total, sino de un tratamiento elusivo y mediado de la autorepresentación fotográfica. Aunque en las páginas de los tres tomos de *Tu rostro mañana* no hay ningún retrato fotográfico directo de Javier Marías, existen fotografías de parientes y amigos, que se refieren al autor de forma indirecta, como la foto de su tío Alfonso o la de Peter Wheeler. Si las fotos, como afirma George Didi-Huberman, «han estado en contacto con lo real, son sus jirones» (*apud* Pittarello, 2009: 125-126), algunas imágenes impresas en la novela de Marías aluden, por metonimia, al autor empírico, porque están en su casa o en casa de sus familiares, forman parte de sus circunstancias vitales.
- 21 Aparte de esto, lo mismo que en las otras novelas del ciclo británico (*Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*), entre los personajes que aparecen en las fotos y el narrador —trasunto problemático y, por ende, autoficcional del autor—, se producen suplantaciones de identidad, relacionadas con la inconsistencia ontológica de los seres humanos, con el trasvase entre las existencias contadas y las empíricas (*vid.* Marías, 2002: 87-88; 2004: 48, 113, 246), pero también con la natural hibridación entre los discursos auto y docuficcionales: es imposible hablar de la alteridad, sin hablar implícitamente de uno mismo⁸. Se trata, al decir de Geneviève Champeau (2012: 271), de la «búsqueda de uno mismo a través de otros personajes». El «contagio referencial», en *Todas las almas*, entre el narrador y el poeta menor John Gawsorth, observado por Pittarello (2009: 97) resulta equiparable, en *Tu rostro mañana*, a la con-fusión, por lo menos en cuanto al oficio de hermenéuta de personas, entre Jacques Deza y Peter Wheeler, cuya fotografía (o, mejor dicho, la de su modelo real, Peter Russell) sí se publica en *Veneno y sombra y adiós*. De manera que la representación visual de Javier Marías y su comentario ecfrástico se perciben, siempre de manera soterrada, insegura y cuestionable, pero persistente, en las caras de otros personajes y en las glosas de otras fotos.
- 22 La referencia visual metonímica al autor se relaciona también con la reserva de Javier Marías hacia las representaciones realistas rudimentarias, expresada en el ensayo «Desde una novela no necesariamente castiza», de 1987 (Marías, 2009: 51-68). Pues la fotografía arrastra consigo la connotación despectiva de superficial duplicado de la realidad. En definitiva, el planteamiento de *Tu rostro mañana* no es fundamentalmente distinto del de *L'usage de la photo* (2005), una autoficción de Annie Ernaux y Marc Marie, donde «la photo, accusée pour si longtemps d'être trop vulgairement réaliste est utilisée ici pour envelopper la réalité d'un halo de mystère. Ne pas montrer le corps sur les photos et le remplacer par ses traces [...]» (Vranceanu, 2011: 192).
- 23 Antes de señalar un aspecto más de la autorepresentación fotográfica de Javier Marías y de lo que podría denominarse «autoécfrasis», o sea el comentario de sus propios

retratos visuales, habría que discutir un poco sobre los criterios de detección de la autoficción en general. Al tratar de identificar los rasgos de autoficción —manifestados o no mediante la écfrasis—, de cualquiera de las tres novelas oxonienses de Marías, conviene considerar los fuertes lazos que se establecen entre éstas y las proyecciones semánticas que cada uno de los tres nudos de este tupido entramado literario ejerce sobre los demás. Consideramos que, a pesar de que *Negra espalda del tiempo* sea el libro más autoficcional de los tres⁹, el que más problematiza la relación entre el yo escrito y el yo empírico, su publicación condiciona la interpretación en clave autoficcional, tanto de *Todas las almas*, la novela con la que se relaciona explícitamente, como de *Tu rostro mañana*, aunque este último texto parece haberse escrito como si *Negra espalda del tiempo* no se hubiera publicado nunca. El hecho de que, pese a los desmentidos de *Negra espalda del tiempo*, el narrador de *Fiebre y lanza*, *Baile y sueño* y *Veneno y sombra y adiós* «vuelve» sin más a tener dos niños y una exesposa en Madrid y una examante en Oxford, forma parte de una estrategia comunicativa propia de la autoficción, que contribuye a fomentar la perplejidad del lector. De la misma manera funcionan, tal como apuntamos con anterioridad en este trabajo, algunas de las imágenes impresas en *Tu rostro mañana*, que, a diferencia de las demás, no se sabe cómo han llegado en posesión del narrador y probable autor del texto.

- 24 No obstante, debido a las múltiples y significativas analogías, homologías, autocitas, paráfrasis, reciclajes, trasvases de temas y personajes que los textos del ciclo oxoniense comparten entre sí y con la literatura de Javier Marías, en general¹⁰, resulta lícito buscar efectos autoficcional incluso en textos o fragmentos textuales sin marcas visibles de autoficción. Es este el caso del informe que Jacques Deza encuentra sobre sí mismo en los ficheros del servicio secreto británico para el que trabaja. Dentro del marco de la unidad literaria o la «autotextualidad» (Logie, 2001: 72) de la obra de Javier Marías, habría que admitir la autoficción por contagio, que supondría detectar rasgos autoficcional después de sopesar, no sólo datos textuales y paratextuales, sino también relaciones y efectos semánticos intertextuales¹¹, podríamos relacionar ese informe precisamente con una autoécfrasis que Marías realiza en *Miramientos*, un libro ecfrástico de 1997, constituido por comentarios de retratos fotográficos ajenos, pero también de algunos propios. Mientras que el primer texto refiere sobre Jacques Deza que «es como si no se conociera mucho [...]. A veces lo veo como a un enigma. Y a veces creo que él también lo es para sí mismo» (Marías, 2002: 346), en el segundo, titulado significativamente «Autorretrato farsante», el escritor afirma sobre uno de sus retratos fotográficos: «en el fondo está abstraído, como si fuera algo enigmático a su pesar (o incluso para sí mismo); un rostro un poco impenetrable, aunque ya ha cumplido treinta años» (Marías, 2007b: 121). Con lo cual, dentro de la fluidez referencial que caracteriza la autoficción, el informe de *Fiebre y lanza* se puede considerar, además de una caracterización del narrador Jacques Deza, un autoficcional comentario ecfrástico de Javier Marías sobre su propia foto, publicada en *Miramientos*.
- 25 Finalmente, queda por determinar si el membrete de «novela ecfrástica» resultaría adecuado para una novela como *Tu rostro mañana*. Según Alexandra Vranceanu (2011: 12), «un roman ekphrastique est un texte structuré autour de la description d'une oeuvre d'art, un texte qu'on ne pourrait pas concevoir en dehors de l'ekphrasis, à qui l'ekphrasis donne la signification, le sujet, le thème, la structure, parfois même le titre et les personnages. Plusieurs de ces caractéristiques devraient être trouvées dans un roman pour qu'il puisse être intégré dans le genre ekphrastique».

- 26 Aparentemente, hay una diferencia importante entre la novela de Marías y una novela vertebrada por la écfrasis, como *L'usage de la photo*, un discurso autoficticio híbrido, en que el relato se estructura alrededor de una serie de fotos que representan escenarios domésticos del acto amoroso, después del acto amoroso. De hecho, Domingo Ródenas (2009: 71) afirma en un artículo que *Todas las Almas* y *Tu rostro mañana* comparten toda una técnica narrativa, de la que forma parte también el comentario de fotografías, pero solo en tanto que «indicio menor».
- 27 No obstante, en primer lugar hay que tener en cuenta que, a diferencia de *L'usage de la photo*, la novela de Marías contiene, aparte de écfrasis *in prasentia*, también écfrasis *in absentia*: los comentarios referentes a los vídeos de la casa de Tupra, a la foto del tío Alfonso muerto, a la representación convencional del caballero, las referencias al cómic, los dibujos animados, el cine y las series de televisión, como *Los Soprano*. En consecuencia, el discurso ecfástico es mucho más importante de lo que parecería si nos limitáramos a contar las imágenes que aparecen impresas en las páginas del libro.
- 28 En segundo lugar, la écfrasis constituye uno de los principales incentivos de todo el discurso literario de Javier Marías («pensamiento literario»), que, como afirma el mismo autor en el ensayo «Desde una novela no necesariamente castiza», parte a menudo de una imagen inicial seguida por una glosa amplificadora, digresiva y, muchas veces, correctiva y contradictoria, que se confunde con la novela misma:
- En el inicio de mis novelas suele haber una imagen, o una frase, o una situación aislada que sin embargo necesitan algo que les dé cabida, que las albergue, para cobrar pleno sentido. Y creo que, en efecto, no son pocas las ocasiones en que el edificio entero de una novela no tiene más misión ni más razón de ser que las de arropar y posibilitar una oración, unos párrafos, unas pocas páginas, que por sí solas serían impresentables o gratuitas o inanes o harían sonrojar a su autor, y que en cambio, insertas en una complicada trama y una complicada estructura [...] resultan aceptables o necesarias [...]. (Marías, 2009: 66-67)
- 29 La imagen más fértil, la que más discurso literario genera en la novela que nos ocupa es, tal vez, la mancha de sangre que Deza encuentra en un escalón de la casa de Wheeler. Es verdad que, en principio, no se trata de una representación plástica, sino de un signo indicial —según la conocida clasificación de Peirce—, un signo que ha entrado en contacto con el objeto significado, o sea la enfermedad terminal de Wheeler. Solo que, al convertir un índice en el tema de una explicación tan amplia, ese índice adquiere un estatuto distinto (igual que cualquier representación visual que constituye el objeto de una écfrasis, con respecto a la explicación ecfástica). La mancha de sangre es una entidad, no solo fabricada —como todas— por el autor, sino que, también, cargada por él, a través del narrador, con significados simbólicos que superan su naturaleza primaria, de mero signo indicial. Se trata de un símbolo ambiguo, de la muerte que se acerca y del crimen oculto, pero también del dolor imborrable producido por la desaparición de una persona amada. A raíz de ello, la imagen en cuestión se convierte en una representación.
- 30 Al mismo tiempo, cabría recordar que el narrador y protagonista del libro intenta adivinar las futuras actitudes y acciones de los personajes, verbalizando, en sus informes escritos u orales, gestos, mímica, inflexiones de la voz, en otras palabras, realizando operaciones ecfásticas. Con lo cual, la condición de novela ecfástica de *Tu rostro mañana* se puede negociar con argumentos de peso.
- 31 En conclusión, las imágenes de la trilogía de Javier Marías, tanto las impresas en las páginas, como las que se evocan, exclusivamente con palabras, dentro del texto,

constituyen el objeto de recreaciones y comentarios ecfrásticos, integrados en la materia literaria propiamente dicha. De aquí que los documentos gráficos reproducidos en *Fiebre y lanza*, *Baile y sueño* y *Veneno y sombra* y *adiós* no cumplen el papel meramente paratextual de las ilustraciones convencionales, sino que constituyen, junto al discurso verbal, una construcción bimedial. Es más, el peso y la importancia de las imágenes, visibles o solo verbalizadas, en la economía novelesca justifican la inclusión de la obra de Javier Marías en la categoría de las novelas ecfrásticas.

- 32 Asimismo —como se ha podido comprobar en este trabajo—, al cuestionar sistemáticamente la relación entre el referente y su representación discursiva, las écfrasis «correctivas», «realizantes» y «elusivas» son casos revelatorios de *mise en abyme*, con respecto a las estrategias comunicativas generadoras de ambigüedad y perplejidad, definitorias de la autoficción y la docuficción.

BIBLIOGRAFÍA

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

BAILLY Anatole (1963), *Dictionnaire grec-français*, París: Hachette.

CASAS Ana (2012), «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual», A. Casas (dir.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco Libros, 9-42.

CHAMPEAU Geneviève (2012), «El autor en el texto. A propósito de *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías», A. Casas (dir.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco Libros, 261-281.

CORNEA Paul (1998), *Introducere în teoria lecturii*, Iași: Polirom.

DARRIEUSSECQ Marie (2012), «La autoficción, un género poco serio», A. Casas (dir.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco Libros, 65-82.

GENETTE Gérard (1987), *Seuils*, París: Seuil.

HEFFERNAN James A. W. (1991), «Ekphrasis and Representation», *New Literary History*, 22(2), 297-316.

HEWLETT KOELB Janice (2006), *The Poetics of Description. Imagined Places in European Literature*, Nueva York: Palgrave Macmillan.

JAKOBSON Roman (1974), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Seix Barral.

LOGIE Ilse (2001), «La traducción, emblema de la obra de Javier Marías», M. Steenmeijer (dir.), *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam - New York: Rodopi, 67-76.

LOGIE Ilse (2009), «*Tu rostro mañana* o la redención a través de la escritura», A. Grohmann & M. Steenmeijer (dir.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. "Tu rostro mañana" de Javier Marías*, Amsterdam - Nueva York, Rodopi, 171-188.

MARÍAS Javier (2002), *Tu rostro mañana. 1. Fiebre y lanza*, Madrid: Alfaguara.

- MARÍAS Javier (2004), *Tu rostro mañana*. 2. *Baile y sueño*, Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS Javier (2007a), *Tu rostro mañana*. 3. *Veneno y sombra y adiós*, Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS Javier (2007b), *Miramientos*, Barcelona: Random House Mondadori.
- MARÍAS Javier (2009), *Literatura y fantasma*, Barcelona: Random House Mondadori.
- MCHALE Brian (2004), *Postmodernist Fiction*, Londres & Nueva York: Routledge.
- PITTARELLO Elide (2009), «Sobre las fotos», A. Grohmann & M. Steenmeijer (dir.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. "Tu rostro mañana" de Javier Marías*, Amsterdam - Nueva York: Rodopi, 95-113.
- POZUELO YVANCOS José María (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*, Valladolid: Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- RÓDENAS Domingo (2009), «Rostro completo: el tríptico de Javier Marías», A. Grohmann & M. Steenmeijer (dir.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. "Tu rostro mañana" de Javier Marías*, Amsterdam - Nueva York: Rodopi, 67-75.
- SAGER EIDT Laura M. (2008), *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, Amsterdam - Nueva York: Rodopi.
- VRANCEANU Alexandra (2011), *Quelques aventures de l'« ekphrasis » dans la fiction contemporaine*, Bucarest: E.U.B.

NOTAS

1. «Hacer» en el sentido de «disponer materiales gráficos en el texto».
2. Roland Barthes *par Roland Barthes* de Roland Barthes y *Las esquinas del aire* de Juan Manuel de Prada son unos ejemplos elocuentes.
3. Genette (1987: 32) contempla también el proceso de textualización del paratexto, la conversión del discurso de escolta en discurso escoltado, pero el teórico francés se refiere a desviaciones puntuales y no a una relación sistemática entre los niveles discursivos, como en *Tu rostro mañana* y las otras dos novelas del ciclo oxoniense.
4. Geneviève Champeau (2009: 267) ha destacado el uso contradictorio de los documentos gráficos en *Negra espalda del tiempo*, con respecto al carácter veraz y ficticio de lo narrado, pero aludiendo al estatuto contrahecho o auténtico de los documentos en sí mismos, y no a sus explicaciones ecfrásticas.
5. Vranceanu afirma que la «écfrasis estereotipada» se diferencia de la metáfora propiamente dicha si el vehículo de la analogía es un tipo de representación artística, que requiere el acceso a un código distinto. De todos modos, lo que consideramos más importante todavía para la teoría de la écfrasis es que, en estos casos, la representación visual genérica constituye, no el objeto o la base de la écfrasis, sino la glosa, la explicación del objeto, constituido por un estado de ánimo.
6. Isle Logie (2009: 171) habla del «carácter "performativo" de la palabra».
7. «[...] y el grupo entero me parecía a su vez ficticio, o dedicado a las ficciones, tal vez eso sea más exacto». (Marías, 2004: 114)
8. La presentación de la investigación realizada por el biógrafo en docuficciones biográficas como *Las esquinas del aire* de Juan Manuel de Prada constituye un inserto autoficticio.
9. José María Pozuelo Yvancos (2010: 16) sostiene incluso que es la única autoficción del ciclo, negándoles esta condición a *Todas las almas* y a *Tu rostro mañana*, por no ceñirse a

la estricta definición de Serge Doubrovsky y a las circunstancias teóricas que la han inspirado.

10. Hay, por ejemplo, lazos entre *Tu rostro mañana* y novelas como *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*.

11. La misma perspectiva intertextual adopta Domingo Ródenas (2009: 70) cuando afirma: «Que el protagonista, Jaime Deza, proceda de *Todas las almas* subraya el hecho de que se trate de una figuración híbrida entre lo autobiográfico y lo ficticio».

RESÚMENES

El debate teórico y los estudios de caso relacionados con la autoficción y la docuficción literarias posmodernas se centran normalmente en el artefacto verbal, ignorando a menudo la contribución de la imagen a la construcción de la referencialidad y de la ficción cuestionables. Poner de relieve dicha contribución es especialmente necesario en el caso del complejo discurso autoficticio y docuficticio, verbal e icónico, desarrollado por Javier Marías en el «ciclo de Oxford». De ahí que el presente artículo se ocupa, tanto de las ilustraciones impresas en las primeras ediciones de los tres tomos de *Tu rostro mañana*, como de las imágenes estáticas y las secuencias audiovisuales evocadas en la novela antes mencionada, poniendo en tela de juicio su papel auxiliar y destacando su condición de componentes imprescindibles del universo novelesco.

El análisis aporta pruebas a favor de la interpretación del conjunto texto/imagen de la trilogía oxoniense como écfrasis, dentro de la cual se manifiestan diferentes relaciones entre lo verbal y lo visual: la homología, la complementariedad, la glosa, la negociación o el conflicto. A raíz de ello, este trabajo propone una tipología de las écfrasis presentes en la novela de Javier Marías (*in praesentia*, *in absentia*, «correctiva», «realizante», «elusiva», «autoécfrasis») y argumenta a favor de su carácter de «novela ecrástica», forjada alrededor de y generada por las imágenes. Asimismo, a un nivel más amplio, los resultados del análisis prueban la existencia de una sustancial dimensión icónica e icónico-verbal de *Tu rostro mañana*, en tanto que auto/docuficción.

Le débat théorique et les études de cas en lien avec l'autofiction et la docufiction postmodernes insistent habituellement sur leur dimension littéraire, oubliant bien souvent le rôle de l'image dans la construction de la référentialité. Il est pourtant particulièrement intéressant de mettre en lumière le cas du discours composite, à la fois autofictionnel et docufictionnel, verbal et iconique, que développe Javier Marías dans le « cycle Oxford » (*Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo*, *Tu rostro mañana*). Nous souhaitons nous intéresser ici aux illustrations présentes dans les premières éditions des trois tomes de *Tu rostro mañana*, ainsi qu'aux images et aux séquences audiovisuelles évoquées dans le roman afin d'insister sur leur rôle prépondérant dans la construction de l'univers romanesque.

The theoretical debate and the case studies related to postmodern literary autofiction and docufiction usually focus on the verbal artefact and often ignore the contribution of the image to build referentiality and fiction. The need to emphasise this contribution becomes particularly important within the complex discourse, both autofictitious and docufictitious, verbal and iconic, that Javier Marías develops in his "Oxford Cycle" (*Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo*, *Tu rostro mañana*). This article studies both the printed illustrations included in the first editions of the three volumes constituting *Tu rostro mañana*, and the aesthetical images and audiovisual

sequences mentioned in the above-mentioned novel, thus questioning their auxiliary role and underlining their status as indispensable components of this fictional world.

This study defends the need to interpret as ekphrasis the joint construct created by text and image in the Oxford trilogy. This phenomenon is based on the various relations between the verbal and the visual: homology, complementarity, gloss, negotiation or conflict. Consequently, the article proposes a typology of different forms of ekphrasis used in Javier Marías's novel (*in praesentia*, *in absentia*, "corrective", "realising", "elusive", "autoekphrasis") and shows that it is an "ekphrastic novel", built around and generated by images. Furthermore, from a wider point of view, the results of this analysis prove the existence of an essential iconic and verbal-iconic dimension of *Tu rostro mañana*, as auto/docufiction.

ÍNDICE

Mots-clés: autofiction, docufiction, rapports texte-image, ekphrasis, postmodernité

Keywords: autofiction, docufiction, joint construct text/image, ekphrasis, postmodernism

Palabras claves: autoficción, docuficción, conjunto texto/imagen, ecfrásis, posmodernismo

AUTOR

MIHAI IACOB

Université de Bucarest