

LA POÉTICA DE LO POSIBLE EN JAVIER MARÍAS

Una lectura de “Todas las almas” y “Negra espalda del tiempo” desde lo posible como categoría aristotélica de análisis literario.

Wendy Yurany García Pérez

Universidad Santo Tomás
Facultad de Filosofía y Letras
Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana
Bogotá D.C.

2017

LA POÉTICA DE LO POSIBLE EN JAVIER MARÍAS

Una lectura de “Todas las almas” y “Negra espalda del tiempo” desde lo posible como categoría aristotélica de análisis literario.

Wendy Yurany García Pérez

Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Filosofía y Lengua Castellana

Director de Monografía

Ph. D. César Fredy Noel Pongutá Puerto

Universidad Santo Tomás

Facultad de Filosofía y Letras

Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana

Bogotá D.C.

2017

Para Daniela, Gabriela y Luciana,
junto a ustedes, mi mejor mundo posible.

AGRADECIMIENTOS

Hace poco enseñaba a unos niños de primaria de qué se trata la página de agradecimientos. A lo largo del curso escribieron diversos cuentos fantásticos y maravillosos, con el objetivo de que, al culminar el año escolar, los reunieran y ensamblaran un libro de su total autoría; claro está, añadiendo los paratextos necesarios, entre los cuales aparecía la página de agradecimientos. No recuerdo con exactitud las palabras, pero les dije que en ella se debía mencionar a las personas que te motivaron, ayudaron e inspiraron a crear la obra literaria que hoy entregabas al mundo. En el momento me pareció bastante sencillo y a ellos también, lo digo por el gusto con el que llevaron a cabo la actividad y por la motivación y orgullo que sentían al leer frente a toda la clase sus agradecimientos. Ahora estoy en el lugar de ellos -mis pequeños niños, mis primeros estudiantes- y ya no me parece una tarea fácil. Tal vez me falta su candidez y espontaneidad, su mirada menos velada y condicionada.

Ya no me parece sencillo porque agradecer es siempre una tarea ardua e injusta; lo es porque la memoria juega a falsear, confundir y refundir los recuerdos. Así, en mi cabeza rondan sombras de nombres y rostros de quienes en el pasado remoto contribuyeron a forjar la persona que soy ahora: Carlos, Raúl, Jairo, Nora, Diana, Consuelo... Pero el presente se impone y hay ahora otras voces que han calado y dejado huella, a ellas les agradezco por inspirarme con su ejemplo, saber y amable consejo: César Vásquez y Ángel Sopó.

No puedo dejar de reconocer a mis padres y a mi tía Soledad, sin cuyo soporte, amor y compañía nada habría salido a flote.

Mención aparte merece mi asesor, el profesor Pongutá, el maestro que me condujo por los caminos de la filosofía antigua y la literatura española. Gracias por confiar, gracias por ver en mí algo que es invisible a mis propios ojos.

«El pensamiento contiene la posibilidad del estado de cosas que piensa. Lo que es pensable también es posible.»

(Wittgenstein)

«Más allá de otras, importantísimas, razones estéticas, pienso que nosotros leemos novelas porque nos da la sensación confortable de vivir en un mundo donde la noción de verdad no puede ponerse en discusión, mientras el mundo real parece ser un lugar mucho más insidioso.»

(Umberto Eco)

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO PRIMERO: LA POSIBILIDAD UN MODO DE LO REAL	13
1.1 GÉNESIS DE LA <i>POÉTICA</i>	14
1.2 PLATÓN Y ARISTÓTELES: PERSPECTIVAS SOBRE LA POESÍA.....	22
1.3 ESTRUCTURA TEMÁTICA DE LA <i>POÉTICA</i>	30
1.4 EL TRATAMIENTO DE LO POSIBLE EN LA <i>POÉTICA</i>	36
CAPÍTULO SEGUNDO: LA POÉTICA DE LO POSIBLE EN JAVIER	
MARÍAS	42
2.1 POSTURA CRÍTICA Y META-NARRATIVA DE JAVIER MARÍAS.....	44
2.2 LO POSIBLE EN <i>TODAS LAS ALMAS Y NEGRA ESPALDA DEL</i>	
<i>TIEMPO</i>	56
A MODO DE CONCLUSIÓN: LA PROYECCIÓN ESTÉTICA ARISTOTÉLICA EN	
JAVIER MARÍAS	79
REFERENCIAS	86

INTRODUCCIÓN

A las obras literarias las acompaña el epíteto de ficcionales. En el caso de la narrativa de Javier Marías, la ficción se entiende como el reino de lo posible. Para ampliar lo anterior, cabe mencionar que después de la publicación de *Todas las almas* (1989), novela en la que el joven Marías relata la historia de un profesor español que pasa dos años en la Universidad de Oxford, se dio una identificación total entre narrador (el profesor español) y autor (Javier Marías); ya que este último realizó una estancia académica en dicha Universidad y -el lector puede suponer- vivió lo que el primero retrata a lo largo de la novela. Identificación que generó que lo más real de *Todas las almas* –las vicisitudes del escritor John Gawsworth, por ejemplo- se tomara por ficción y, a su vez, lo más ficcional se creyera como realmente acontecido -el romance con Clare Bayes, el matrimonio con Luisa y la paternidad del narrador, esto a su regreso a Madrid.

Ahora bien, el mismo Marías afirma que de una u otra forma tomó elementos reales para construir su fabulación, pero siempre consciente de que todo aquello era ficción y no el relato exacto de lo sucedido:

Sin embargo, pese a que ese personaje, el Narrador o español, yo le estuviera prestando mi propia voz y parte de mis experiencias, yo sabía que no se trataba de mí, sino de alguien distinto de mí, aunque parecido. Si se prefiere, se puede utilizar la fórmula de que ese personaje era “quien yo pude ser pero no fui”. (Marías, 2011, p. 222)

Una década después apareció la falsa novela o novela de incisos *Negra espalada del tiempo* (1998), que se constituyó en una prolongación y explicación de las confluencias entre ficción y realidad. De igual modo, entre 2004 y 2007 salió la novela en tres volúmenes *Tu rostro mañana* (*Fiebre y lanza*, *Baile y sueño*, *Veneno y sombra* y *Adiós*), la cual tiene como protagonista al mismo narrador de la novela de *Todas las almas*, que en este momento regresa a Inglaterra a pasar otro tiempo de exilio, cerrando así el “Ciclo de Oxford”.

En consecuencia, para Marías, en una novela se plasma “aquello que pudimos ser y nunca fuimos”, y que, por lo tanto, nunca constituyó una experiencia real. De lo que se

desprende, que la posibilidad está ligada a la ficción y no debe confundirse con la realidad porque al parecer existe una oposición entre ambas. Como arriba se explicaba, este autor hace eco de tal cuestión en su “Ciclo de Oxford” (título bajo el que se agrupan sus novelas *Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo* y la trilogía *Tu rostro mañana*) y, en específico en las novelas, *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*, pues es allí donde aborda los encuentros, desencuentros y confusiones que resultan de tomar por verdadero y actual lo que ocurre en el campo de lo posible y la figuración.

A causa de lo anterior, podría creerse que las novelas se constituirían entonces como fabulaciones e invenciones imaginarias fruto de una subjetividad, que nada poseen de universal y, por consiguiente, no constituyen, en modo alguno, una vía legítima para acceder a la realidad. Así pues, una novela relata ciertos hechos que nunca tuvieron lugar, es decir, no existieron, y, por lo tanto, aunque su lectura produce divertimento y placer estético, no genera un punto de encuentro entre el lector y la realidad.

Sin embargo, admitir esto implicaría tener una visión restringida de los alcances e implicaciones de la ficción, olvidando que desde la filosofía de Aristóteles, lo posible -el campo propio de la ficción- es un modo de lo real. En efecto, implica restringir aquello que entendemos por posible a lo que se figura como alternativa imaginaria del mundo, excluyendo su otra cara, la que hace las veces de sustento de la realidad. El concepto de posibilidad requiere un tratamiento que dilucide y esclarezca este doble registro. Esta indagación acerca de la paradoja que plantea el concepto de posibilidad, siendo ella fundamento de la ficción -en la narrativa de Marías- y la realidad -desde la *Poética* de Aristóteles- no pretende confundir estos dos planos: la realidad y la ficción no son lo mismo, pero el puente que permite relacionarlas y que se construya la una a la otra es lo posible.

Entender lo anterior nos llevará a afirmar que la ficción resulta determinante al momento de intentar procurarnos una explicación de las cosas y del mundo, por su enlace con lo posible, es ella un modo de orientarse y de comprender lo que sucede en el plano de lo real. Aunque la literatura sea ficción, gracias a la posibilidad, se constituye ella en una expresión *de* la realidad y *para* la realidad, y en una forma de aproximarse al mundo y de involucrarnos en él.

El punto coincidente entre la narrativa y la meta-narrativa de Javier Marías y la *Poética* de Aristóteles es su consideración sobre lo posible. En efecto, para Marías la ficción es el reino de lo posible y para el Estagirita, el campo propio del poeta es el de la posibilidad: “No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según lo verosímil o la necesidad” (1451a 38-40, 1974, p.157). En estos términos, el centro del trabajo es la posibilidad examinada en las novelas *Todas las almas* (1989) y *Negra espalda del tiempo* (1998) de Javier Marías. Para realizar tal consideración, se requiere un abordaje desde la *Poética* de Aristóteles, al ser el texto clásico que más luces arroja sobre lo posible.

La literatura nos muestra los mundos que pudieron, pueden o podrían fraguarse y darse. Ahora, desde la filosofía puede otorgársele un sustento teórico que dilucide los mundos posibles de la ficción como vía de conocimiento. Para entender qué tipo de conocimiento, cómo se obtiene y por qué es un conocimiento válido el que nos brinda la ficción desde la posibilidad, hay que recurrir a las herramientas teóricas y conceptuales que propone la filosofía. Así, en la *Poética* de Aristóteles, vista como la primera teoría literaria de Occidente, se postula lo posible como lo propio de la creación poética. En la narrativa y meta-narrativa de Marías vemos confirmada esta apuesta.

Literatura y filosofía deben estudiarse juntas, pues son complementarias: si se leen así, la esfera de comprensión se hace más amplia. Es por esto, que lo que interesa en este Trabajo de Grado, es mostrar cómo la posibilidad sirve para sustentar la reflexión teórica de la ficción y la realidad. Formulación que nos lleva a plantearnos la pregunta siguiente: ¿Cómo la posibilidad es un modo de lo real en la *Poética* de Aristóteles, y a su vez, base de la ficción en la narrativa de Javier Marías?

Para desarrollar esta interrogante, el presente trabajo se ha estructurado en dos capítulos, cada uno correspondiente a un objetivo de la investigación y subdividido en temas específicos. El objetivo que guía al primer capítulo, “La posibilidad: un modo de lo real”, es reconocer el lugar que, en la *Poética*, Aristóteles le otorga a lo posible; y se estructura por cinco apartados: primero, “Génesis de la *Poética*”, segundo, “Platón y Aristóteles: perspectivas sobre la poesía”, tercero, “Estructura temática de la *Poética*” y, cuarto, “El tratamiento de lo posible en la *Poética*”.

En el primero se habla de las circunstancias históricas, editoriales y bibliográficas de la *Poética*, con el fin de entender el lugar que ocupa esta obra en el corpus aristotélico; es decir, lo que interesa es mostrar cómo se editó y recibió la *Poética* a lo largo de la historia en conjunción con las demás obras del Estagirita. Además, se muestra qué de la tradición estética pitagórica y sofista vinculó Aristóteles al momento de reflexionar sobre el arte y el quehacer poético. Así pues, para lo anterior se realizó una revisión de distintas ediciones críticas de la *Poética* –la de Valentín García Yebra, Ángel Cappelletti, Eduardo Sinnott, Aníbal González, José Alsina Clota y Antonio López Eire, entre otras- así como la consulta de textos de Diógenes Laercio, Reale e Ingemar Düring.

En el siguiente apartado, “Platón y Aristóteles: perspectivas sobre la poesía”, se afirma que el antecedente que más influjo ejerció sobre la concepción estética del Estagirita fue la de Platón. Es así que se traen textos de ambos para contrastar sus afirmaciones sobre el conocimiento, la realidad, la mimesis y el lenguaje como medio de imitación poética. Con esto se intenta mostrar que, aunque aparentemente antagónicos, en Aristóteles hay algunos hitos de continuidad con su maestro, sin embargo, sus concepciones distintas de realidad y de la manera de acceder al conocimiento son las que hacen que su apuesta por el arte que imita con la palabra -la poética- difieran: para Platón como imágenes de imágenes alejadas de la verdad de las Ideas que envilecen el alma, en cambio, para Aristóteles, como una vía válida para conocer la realidad o el ser que se manifiesta de muchos modos.

“Estructura temática de la *Poética*” es el apartado en el que se analizan los contenidos y conceptos fundamentales de la obra. Para esto, se agrupan sus capítulos según el tema al que corresponden, se hace mayor énfasis en lo que Aristóteles argumentó sobre la tragedia y la epopeya por ser, según consideramos, las más afines a la novela; además, se pone de presente en qué momento y respecto a qué temas se mencionan los conceptos de imitación, verosimilitud y posibilidad.

Una vez expuesta la generalidad temática y formal de la *Poética*, en el apartado “El tratamiento de lo posible en la *Poética*”, se profundiza en éstos últimos conceptos: imitación, verosimilitud y posibilidad, con el fin de exponer por qué la posibilidad o lo posible es el campo propio de la ficción, una ficción que resulta una manera de conocer la realidad, y más en específico, la realidad humana, pues es capaz de representar la generalidad o lo universal de la acción humana.

Ahora bien, el capítulo dos, que lleva por título: “La poética de lo posible en Javier Marías”, desarrolla por un lado, la consideración meta-narrativa que Javier Marías ha expuesto sobre su propia obra, y por otro, de qué manera su concepción de ficción como reino de lo posible se desarrolla por medio de su forma de contar y construir *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*.

Así pues, en el primer apartado, “Postura crítica y meta-narrativa de Javier Marías” se analiza y conecta lo que el mismo Marías ha reflexionado sobre su quehacer literario, o, si se quiere, sobre su poética como autor. A través del examen de sus escritos críticos, ensayos y diversos textos de la misma índole mostramos que en el centro de su proyecto literario está la posibilidad. Posibilidad que se manifiesta en tres modos específicos: primero, en la decisión de contar por medio de narradores en primera persona que, ante la incapacidad de conocer la totalidad de su mundo, le cuentan al lector las posibilidades que creen más verosímiles de los hechos. Segundo, al prestarle a sus personajes vivencias propias y de sus allegados con el fin de hacer más verosímil su obra y, sobre todo, de explorar, lo que él mismo y aquellos pudieron ser y nunca fueron, para indagar en la negra espalda del tiempo que es el lugar donde habitan las posibilidades descartadas y nunca dadas, así como los recuerdos y los muertos. Y, tercero, en la estrategia de narrar por medio de figuraciones hipotéticas que aparecerán ante los ojos del lector como reales y acontecidas y no como meras suposiciones.

Todo lo anterior sirve, en el apartado siguiente, “La posibilidad en *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*”, para mostrar que ambas novelas son analizables bajo la óptica de la posibilidad, y que en ellas es palpable de qué manera la ficción es necesaria para apreciar, comprender y quizá también, soportar la realidad.

Finalmente, vienen las consideraciones finales y las conclusiones a las que dio lugar este Trabajo de Grado.

CAPÍTULO I: LA POSIBILIDAD: UN MODO DE LO REAL

Estudiar la *Poética* desde el concepto de posibilidad permite ubicar un campo propio de la literatura. Una relectura de los conceptos que Aristóteles desarrolla en la *Poética* se constituye como herramienta de comprensión frente a las manifestaciones de la literatura, no sólo de la poesía griega -su objeto de estudio- sino también de lo que se escribe en la actualidad. Para el caso presente, se busca confirmar la validez y vigencia de los postulados aristotélicos para reflexionar en torno a la actual narrativa de Javier Marías. Con lo cual, el propósito de este primer capítulo es hacer una interpretación de la *Poética* de Aristóteles desde el concepto de lo posible, para así mostrar de qué modo, sin desligarse de la realidad, se constituye en el ámbito de la ficción. Así pues, el presente capítulo, titulado, “La posibilidad: un modo de lo real”, se estructura por cuatro apartados: primero, “Génesis de la *Poética*”, segundo, “Platón y Aristóteles: perspectivas sobre la poesía”, tercero, “Estructura temática de la *Poética*” y, finalmente, cuarto, “El tratamiento de lo posible en la *Poética*”.

En el primero, “Génesis de la *Poética*”, se reseña su contexto histórico y bibliográfico y la historia de su transmisión y recepción. Así, se encuadra la *Poética* dentro del corpus aristotélico, resaltando la conexión entre aquella y la *Retórica*. Asimismo, se muestra la influencia o discrepancia entre los postulados estéticos de los pitagóricos y los sofistas y la propuesta de Aristóteles. Después, en el apartado segundo, se aborda una confrontación entre las tesis platónicas y aristotélicas concernientes al arte poético, con el fin de ilustrar el modo en que Aristóteles evaluó las ideas de su maestro y propuso una visión novedosa del quehacer poético desde la óptica de lo posible. Esto, desde la confrontación y análisis de, por un lado, fragmentos de *La República*, *el Crátilo* y *el Fedón*, y por otro, fragmentos e ideas de la *Poética*.

Como su nombre lo indica, en “Estructura temática de la *Poética*”, se realiza una clasificación y esquematización de los veintiséis capítulos que la conforman; en el que se resaltan los momentos en los que posibilidad y verosimilitud resultan protagonistas. Lo que lleva a proponer algunos de sus elementos como pertinentes para abordar, en el capítulo

posterior, el análisis de las novelas de Marías. Por último, se muestra la conexión que en la producción poética o literaria debe darse entre imitación, verosimilitud y posibilidad, pues de esta manera, la universalidad propia de lo posible logra erigirse como vía de conocimiento capaz de ofrecer nuevas facetas de la realidad por medio de la representación que ofrece la ficción.

1. Génesis de la *Poética*

Conocer la historia de la transmisión y recepción de la *Poética* resulta clarificador en este trabajo, pues permite la apropiación, por un lado, de las distintas circunstancias históricas y editoriales que hicieron que llegara hasta nosotros y, por otro, del panorama de interpretaciones bajo las cuales la obra se ha leído a través del tiempo. Así pues, la pretensión de este apartado es ofrecer una reseña histórica y bibliográfica de la *Poética*. Se ha acudido así a la información que recopilan en sus estudios introductorios los traductores Ángel Cappelletti (Aristóteles, 2006A), Eduardo Sinnott (Aristóteles, 2006) y Antonio López Eire (Aristóteles, 2002), así como de los especialistas Ingemar Düring (2005) y Giovanni Reale (1985). No está demás señalar que también se consultó, por aparecer referenciada en todos los anteriores, la semblanza que de Aristóteles y su obra hace Diógenes Laercio (2007) en el libro V de su *Vida y opiniones de los filósofos ilustres*.

Pues bien, según recoge Cappelletti, la obra aristotélica fue vista como un corpus articulado y coherente por los escolásticos del siglo XII, los humanistas del Renacimiento y los eruditos del siglo XVIII; sin embargo esta visión se abandonó hacia el siglo XIX, cuando: “el análisis histórico-filológico de los fragmentos conservados de obras perdidas demostró enseguida la oposición estilística y doctrinal entre ellos y los tratados tan diligentemente leídos y comentados en las universidades desde el siglo XIII” (Aristóteles, 2006A, p. 26). Esta oposición se explicó, continúa Cappelletti, acudiendo a la distinción, ya señalada por Cicerón, entre escritos exotéricos -conocidos por el público- y escritos esotéricos¹ -de carácter esquemático, a modo de apuntes para la clase, aunque propiamente científicos. Los primeros se han perdido, aparte de algunos fragmentos y sus títulos; los segundos, en cambio, constituyen la obra conocida del Estagirita. La tendencia actual es ver

¹ Reale los define como: “los destinados a servir para los fines internos de la escuela” (1985, p. 38)

la obra del filósofo como “no dogmática ni cerrada, estancada o monolítica, sino abierta, cambiante, fluida, evolutiva y no carente de fisuras, incoherencias y desacuerdos” (López Eire en Aristóteles 2002, p. 12)

La historia de la transmisión de las obras de Aristóteles, basada en los testimonios de Estrabón y Plutarco (Cappelletti, 2006A, p. 27) puede resumirse en los siguientes términos. Al morir, Aristóteles heredó su biblioteca y la dirección del Liceo a Teofrasto. Después, éste la cedió a Neleo, quien la llevó a Skepis, en el Asia Menor, y decidió esconderla en una cueva pues temía que se la arrebatara la corte de Pérgamo. La biblioteca permaneció escondida hasta el siglo I a. C., fecha en la que fue adquirida por Apelición de Teo y llevada a Atenas. Allí, el romano Sila se apoderó de ella y la envió a Roma hacia el año 86 a. C. En esta capital, primero, Tiranión de Amiso y, luego, Andrónico de Rodas restauraron, ordenaron y editaron las obras esotéricas. Cabe señalar que antes de la aparición de la edición de Andrónico de Rodas, las únicas leídas eran las obras exotéricas.

Ahora bien, de acuerdo al tema del que se ocupan, el *Corpus aristotelicum* puede dividirse así:

1. Filosofía primera *Metafísica* (catorce libros)
2. Filosofía natural
 - 2.1 Física: *Física* (ocho libros)
 - De generatione et corruptione* (dos libros)
 - 2.2 Astronomías y meteorología: *De Caelo* (cuatro libros)
 - Meteorología* (cuatro libros)
 - 2.3 Biología: *De anima* (tres libros)
 - Historia animalium* (nueve libros)
 - Motu animalium* (un libro)
 - De incessu animalium* (un libro)
 - De generatione animalium* (un libro)
 - De partibus animalium* (cuatro libros)
 - De respiratione* (un libro)
 - De longitudine et brevitate e vitae* (un libro)

<p style="text-align: center;"><i>De iuventute et senectute</i> (un libro)</p> <p style="text-align: center;"><i>De vita et norte</i> (un libro)</p> <p>2.4 Psicología: <i>Parva naturalia</i> (lo tratados no mencionados en 2.3)</p> <p>3. Ética: <i>Ética a Eudemo</i> <i>Ética a Nicómaco</i> <i>Gran moral</i> <i>De virtutibus et vitiis</i></p> <p>4. Lógica: <i>Organon</i> (seis tratados)</p> <p>5. Política: <i>Política</i> <i>Constitución de Atenas</i></p> <p>6. Literatura: <i>Retórica</i> (tres libros) <i>Poética</i> (un libro)</p>
--

Figura 1. “Catálogo de la obra aristotélica”. Creado a partir de lo expuesto por Cappelletti (Aristóteles, 2006A) y Reale (1985).

Al grupo “literatura” cabría incluir, si tales obras hubiesen sobrevivido, los escritos:

- *Problemas homéricos* (seis libros)

- *Victorias dionisiacas* (un libro)

- *Didascalias* (un libro)

- *De poetis* (tres libros)²

Estas obras anteriores a la *Poética*, son susceptibles de: “considerarse como una suerte de prolegómenos a la misma y como trabajos preparatorios para la elaboración de una ciencia y una filosofía del arte literario” (Cappelletti en Aristóteles 2006A, p. 28).

Ahora bien, que *Poética* y *Retórica* estén agrupadas en una misma categoría no es fortuito. Al respecto, López Eire señala que: “La relación entre la *Poética* y la *Retórica* es innegable, entre otras razones porque, por ejemplo, los doce capítulos del libro III de esta última, que tratan cuestiones de estilo, contienen cuatro referencias a la *Poética*, que versan todas ellas asimismo sobre tema estilístico” (Aristóteles, 2002, p. 7). Más aún, el

² El número de libros se ha extraído del inventario que hace Diógenes Laercio (2007, pp. 238-242) de las obras del Estagirita.

especialista Ingemar Düring en el acápite “Retórica, poesía y tragedia” de su libro *Aristóteles: exposición e interpretación de su pensamiento*, afirma que: “La circunstancia más importante para la cronología relativa de la *Poética*, es la afinidad interna entre la *Retórica* y la *Poética* en lenguaje, terminología, contenido, filosofía y atmósfera.” (2005, p. 206). No es interés de este trabajo ahondar en la relación de ambas obras, sin embargo, para aclarar ciertos términos que el Estagirita menciona en su *Poética* se recurrirá a aquélla.

Hablando ya en particular de la *Poética*, Eduardo Sinnott (Aristóteles, 2006B) sigue a Cicerón al afirmar que hace parte de las obras esotéricas del Filósofo, es decir, como ya se mencionó, aquellas propiamente especializadas y, por tanto, destinadas para dictar clases en el Liceo. En efecto, “La *Poética* no estaba destinada a la publicidad. Así como se hace en la *Poética*, así escribe (o dicta) un científico cuando para su propio uso quiere tratar un tema [...] Se trata de un análisis estrictamente teórico” (Düring, 2005, p. 205).

En la nota preliminar de su traducción de la *Poética*, José Alsina Clota (Aristóteles, 1987, p.9) apunta que su escritura debe situarse en el denominado «segundo periodo ateniense de Aristóteles», es decir, cuando regresa a Atenas después de la muerte de Filipo de Macedonia y funda el Liceo. Así, la *Poética* no es una obra de juventud (Cappelletti, 2006A, p. 30). Para los traductores señalados en la bibliografía, es también evidente el carácter esquemático y la redacción descuidada, no por sus conceptos sino por el presumible propósito de notas de clase. La obra data del 334 a. C., y pasó a la posteridad de manera fragmentaria y con desarrollos argumentales disparejos. A pesar de lo anterior, la *Poética* sigue una estructura organizativa y argumental clara, lo que permite considerarla como la teoría literaria más antigua de la que se tiene registro, o en palabras de James J. Murphy: “el tratado de teoría literaria más antiguo de la cultura occidental.” (Aristóteles, 2002, p. 207)

Respecto a la autenticidad de la obra, Cappelletti señala que: “una buena prueba de que la *Poética* es obra auténtica, aunque incompleta, la proporciona su inclusión en el catálogo de Diógenes Laercio, donde figura con dos libros” (Aristóteles, 2006A, p. 24). En efecto, al consultar directamente el texto del historiador griego, se encuentra que en el catálogo de las obras del Filósofo aparece registrado dos libros del *Tratado sobre el arte poética*, (Laercio, 2007, p. 240). En el capítulo sexto de la *Poética* -tal como se la conoce

ahora- se promete un estudio detallado sobre la comedia: “Del arte de imitar en hexámetros y de la comedia hablaremos después” (*Poét. 1449b 21*, 1974 / 1974, p. 144)³. De igual modo, en la *Política* (*1341b 38*) y en la *Retórica* (*1372a 1; 1404b 7; 1405a 5; 1419b 5*) hay alusiones a temas tratados presuntamente en este segundo libro perdido.

La historia de la transmisión de la *Poética* la recapitulan López Eire (Aristóteles, 2002, pp. 15-17) y Ángel Cappelletti (Aristóteles, 2006A, pp. 31-36). Así bien, se cuenta que gracias a Neoptólemo de Paros, Horacio conoció la doctrina poética del Estagirita. Posteriormente, los neoplatónicos de la Antigüedad tardía y los filósofos cristianos e islámicos del Medioevo estimaron a la *Poética* y a la *Retórica* como un agregado menor de las obras lógicas aristotélicas. Aun así, fue traducida por Avicena y Averroes; de hecho, la versión árabe de éste último sirvió para que Hermán Alemán realizara, se presume, la primera traducción latina para el Occidente cristiano en el año 1256 d. C. Aunque no debe confundirse esta traducción con la primera traducción latina directamente del griego, llevada a cabo por el dominico, amigo de Santo Tomás, Guillermo de Moerbeke en 1278 d.C.

Sobre los manuscritos y las primeras ediciones, reseña Cappelletti que “el principal y más antiguo manuscrito de la *Poética* es el *Parisinus 1741* que data de finales del siglo X o comienzos del XI” (Aristóteles, 2006A, p. 31). A propósito de la edición príncipe de la *Poética*, la primera edición bilingüe y la primera edición crítica, este mismo especialista recoge, en la misma página, respectivamente que:

La «editio princeps» de la *Poética*, denominada «aldina», salió de las prensas de Aldo Manuzio, en Venecia, en 1508 y formaba parte de un volumen que incluía diversas obras de *Rethores* griegos [...] La misma imprenta [...] publicó en 1536 la primera edición bilingüe (con la traducción latina de Pazzi) [y, finalmente], la primera edición crítica fue la que publicó en Florencia, en 1548, Francesco Robortello.

³ La edición de la *Poética* que sirvió de base para este trabajo, y de la cual se extraerán las citas pertinentes, corresponde a la traducción de Valentín García Yebra (1974) Madrid: Gredos, especialista que sigue, como es costumbre, la citación por página, columna y línea de la edición de Bekker. Vale aclarar que las citas que aparecerán a lo largo de este texto fueron confrontadas con las distintas ediciones de la *Poética* que se señalan en el listado final de referencias.

En los siglos XV y XVI abundaron ediciones italianas de la obra. Hacia 1625 aparecería la primera traducción castellana de la *Poética*, gracias a Don Alonso Ordoñez das Seijas y Tobar. Respecto a la recepción de la obra durante el renacimiento italiano, el clasicismo francés del siglo XVII y el neoclasicismo, predominó su lectura horaciana; interpretación no del todo acertada. De hecho, ya hacia el siglo XVIII, Lessing hacía notar la disyuntiva entre la *Poética* de Aristóteles y la de Horacio, así como también entre las unidades dramáticas erróneamente deducidas de la teoría aristotélica. Posteriormente, en el mismo siglo, August Wilhelm Von Schlegel criticó la pretensión del Estagirita de racionalizar y filosofar sobre el misterio de la creación poética. Ya para el siglo veinte, la Escuela de críticos de Chicago reivindicó y retomó aspectos teóricos que Aristóteles desarrollara.

Respecto a la génesis de la obra, Sinnott (Aristóteles, 2006B) asegura que su concepción de arte poética como τέχνη, o sea, como saber racional susceptible de descomponerse y comunicarse, lo llevó a teorizar sobre el arte poético. En efecto, en las primeras líneas de la *Metafísica* (981a–981b10), se encuentra que la descripción que hace allí el filósofo sobre el arte y la ciencia agrupa también el quehacer del poeta. Así, dice Tomás Calvo, en su traducción de la *Metafísica*, que Aristóteles no distingue expresamente en este apartado entre arte (τέχνη) y ciencia (*epistémê*), ya que le interesa mostrar lo que tienen en común frente a la mera experiencia, esto es, “la universalidad de la regla y el conocimiento de las causas” (Aristóteles, 2011, p. 72). Se deduce entonces que el arte –saber especializado, oficio basado en el conocimiento- implica un nivel de conocimiento más alto que el que se brinda en la mera experiencia –que precede a la percepción sensorial, la memoria y el recuerdo- y así logra una conexión con la ciencia, pues implica un saber teórico, aunque orientado a la producción.⁴

Así pues, al considerar el arte poético como tal, Aristóteles decide entablar diálogo con una tradición que había estudiado la poesía siempre en función de alguna otra preocupación: artística, retórica o educativa. Basta con revisar la valoración del arte en

⁴ No está de más mencionar que, como se verá en el capítulo posterior, este nivel reflexivo (teórico) del arte poético servirá para abordar uno de los aspectos de una de las novelas de Javier Marías, *Negra espalda del tiempo* (1998) pues en ella el narrador no narra propiamente eventos, ni entrega un producto artístico, sino un discurso reflexivo propio del pensar literario. Pero, por lo pronto, volvamos a Aristóteles.

general, y del quehacer de los poetas en particular, anteriores a Aristóteles, para reconocer que a la creación poética se la juzgaba en función de algo que no era ella misma. En términos generales, son tres las corrientes estéticas que precedieron a Aristóteles, y Sinnott (Aristóteles, 2006B) las resume de un modo claro: pitagórica, sofista y socrático-platónica.

Pues bien, la concepción cosmológica y estética de los pitagóricos está ligada a las ideas de límite, proporción, armonía y orden. Al respecto, el filólogo escocés William Guthrie, en el primer tomo de su *Historia de la filosofía*, dedicado a los primeros presocráticos y los pitagóricos, destaca la capacidad que tuvieron éstos para “reducir las cosas a sus características mensurables, insistiendo en el elemento de proporción, tanto en su estructura interna como en sus relaciones con lo otro” (1999, p. 201). Así, gracias a ellos “nace una visión estético-matemática del universo: las cosas existen porque están ordenadas, y están ordenadas porque en ellas se cumplen leyes matemáticas, que son a la vez condición de existencia y de belleza” (Eco, 2010, p. 61).

Es por lo menos interesante, que Guthrie señale que “Aristóteles es el autor más antiguo que ofrece una detallada información sobre los pitagóricos” (1999, p. 155); gran parte de lo que hoy se sabe y estudia de aquellos proviene de comentarios del Estagirita. Además, aunque hoy no se cuente con él, en el catálogo de Diógenes Laercio de las obras de Aristóteles aparece mencionado un libro *Sobre los pitagóricos* (2007, p. 241). Así, resulta natural que ecos de esta concepción estética-pitagórica aparezcan en los capítulos VII y XXIII de la *Poética*, en los que Aristóteles habla sobre la extensión adecuada de los hechos dramáticos y la unidad de acción de la poesía (tragedias y epopeyas):

puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden [...] de suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto, así también las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente. (*Poét. 1450b 35 - 1451a 6 / 1974, pp. 153-154*)

Y

En cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se debe estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y

completa, que tenga principio, partes intermedias y fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio. (*Poét. 1459a 17 -21 /1974*, p. 215)

Ambos pasajes resaltan la primacía de la magnitud adecuada y el orden en la disposición de los hechos, pues así se logra construir una obra bella y amena para el espectador o lector.

En cuanto al pensamiento estético y, más en específico, las ideas sobre la poesía de los sofistas, Antonio Melero Bellido en el libro *Sofistas. Testimonios y fragmentos* (1996) corrobora nuestra afirmación de que la poesía fue vista, al menos por aquéllos, como un recurso para alcanzar finalidades retóricas o educativas, pero no literarias:

los sofistas se servían igualmente, para sus propios fines educativos, de los «poetas», sin que haya pruebas claras de que su recurso a la poesía implicara una interpretación de la misma, tal como hacían los rapsodos. La poesía para ellos tenía una finalidad fundamentalmente retórica o educativa, no literaria. (Melero, 1996, p. 9)

Al respecto, vale destacar las consideraciones de Gorgias de Leontino, calificado como: “el primer filósofo que trató de teorizar lo que hoy denominaríamos «vertiente estética» de la palabra y la esencia de la poesía” (Reale y Antiseri, 1995, p. 80). Pues bien, en su *Encomio de Helena*, este sofista define la poesía en los siguientes términos:

La poesía toda yo la considero y defino como palabra en metro. A quienes la escuchan suele invadirles un escalofrío de terror, una compasión desbordante de lágrimas, una aflicción por amor a los dolientes; con ocasión de aventuras y desventuras de acciones y personas extrañas, el alma experimenta, por medio de las palabras una experiencia propia. (*Encomio de Helena* en Melero, 1996, p. 207).

En la traducción de este mismo pasaje, Reale y Antiseri no hablan de “palabra en metro” sino de “discurso con metro” (1995, p. 80), término que acentúa más la presunta búsqueda de persuasión en los “discursos” poéticos.

Resume Carlos García Gual (1989) que para Gorgias las artes que emplean la palabra ostentan un carácter persuasivo, seductor y engañoso, pues mueven al oyente a creer aquello que podría no ser verdadero. Asimismo, el traductor y filólogo español asevera que los aportes de Gorgias, relativos a los efectos emotivos de la palabra, evidentes

en su definición de poesía, son un antecedente directo del estudio aristotélico sobre la tragedia. Antonio Melero opina lo mismo, aunque es menos definitivo en su afirmación:

Aunque no está dicho de una manera explícita, esta poesía global, capaz de producir tan profundas emociones, no es otra que la tragedia. [...] Aunque no es posible probar un influjo directo de Gorgias en Aristóteles [...] preciso es reconocer la similitud incluso verbal del pasaje gorgiano con la doctrina aristotélica de la tragedia como *kátharsis pathēmátōn*. (Melero, 1996, p. 207).

Como ya se verá, en el apartado dedicado al análisis de los conceptos principales de la *Poética*, la catarsis que produce la representación trágica tiene su origen en el carácter psicológico de la poesía, idea que, como se acaba de mostrar, tiene sus orígenes en la tradición sofística.

Finalmente, tenemos la valoración que Platón realiza sobre los poetas y la poesía, debido a que éste se constituye en el antecedente más importante de la propuesta de Aristóteles, se tratará con mayor detalle en el siguiente apartado.

2. Platón y Aristóteles: perspectivas sobre la poesía

Es necesario tener en cuenta las tesis de Platón sobre la imitación para comprender la novedad, continuidad y ruptura del pensamiento del Estagirita, y el vuelco que le da al tratamiento de la poesía, vinculándola a lo posible y a la verosimilitud. Es la filosofía platónica el antecedente directo más importante de Aristóteles, por lo que hablar de él, nos obliga a tener en cuenta a su maestro. Al respecto, manifiesta Giovanni Reale en su *Introducción a Aristóteles* que:

La influencia de Platón sobre Aristóteles fue absolutamente determinante, no sólo durante una fase de su vida, sino siempre. [...] Es absolutamente cierto lo que escribe Diógenes Laercio: «Aristóteles fue el más genuino de los discípulos de Platón». En el curso de los siglos posteriores, se ha ignorado este hecho con demasiada frecuencia y desde el Renacimiento muchos se han complacido demasiadas veces en contraponer a estos dos filósofos como términos de una antítesis irreductible; pero [...] las razones de tal confusión fueron ante todo de carácter teórico, apriorístico y antihistórico. (1985 p. 15)

Aunque no es pretensión de estas páginas dilucidar la lectura que Aristóteles hizo del trabajo de Platón, o mostrar el modo en que continuó o no su filosofía, vale la pena traer aquí el comentario de Reale.

En términos generales, puede decirse que la reflexión que Platón dedica a la poesía se fundamenta en su concepción de arte como imitación de la realidad. Debido a su carácter mimético, las obras artísticas ofrecen imágenes de imágenes, distantes tres grados de la verdad de las ideas, por lo que acudir a aquellas como fuente de conocimiento es una equivocación. En el estudio introductorio de su edición de la *Poética*, el comentarista italiano Marcelo Zanatta (2006) recuerda que, para Platón, el artista es un imitador que produce imágenes de las cosas. Estas imágenes no capturan la esencia, debido a que la verdad no está, del todo, en las cosas y sí en las ideas. Así pues, la imitación propia del arte produce imágenes distantes de la verdad real, es decir, de las ideas.

No obstante, tal imitación no supone del todo ausencia de verdad, pues se mantiene cierta semejanza con el objeto imitado. En el diálogo *Crátilo*, la mimesis funciona como corrección de los nombres; es decir, los nombres, que son imitaciones, poseen una conexión con la verdad porque, aunque son convencionales, se deben adaptar a la verdad que hay en las cosas que designan (433a-b / 2014, pp. 597-598). Así, cuando ya Crátilo duda que por medio de los nombres se pueda llegar al conocimiento de las cosas, Sócrates le recuerda que ya habían acordado que “los nombres bien puestos son parecidos a los seres de los que son nombres y que son imágenes de las cosas [...] Por consiguiente, si es posible conocer las cosas principalmente a través de los nombres, pero también por sí mismas” (439a, p. 604). Los nombres poseen una familiaridad con su referente que los convierte en portadores de verdad, pues son manifestaciones, en algún grado, de la naturaleza del objeto (433d, 2014, p. 598).

A propósito de este mismo diálogo, Zanatta (2006) hace una distinción entre las clases de imitación o los tipos de imágenes que puede ofrecer la designación del objeto por medio del nombre: la mimesis y la apariencia. La mimesis es una imagen que se brinda de la esencia, pues posee una relación de similitud con lo verdadero que hay en las cosas. En el *Crátilo* se habla de un “bosquejo de las cosas” (433a, p.597) que se manifiesta en el nombre, gracias al cual resulta lícito afirmar que la imitación no es necesariamente ausencia

de verdad. Distinto es el carácter de la apariencia, pues solo imita rasgos contingentes de las cosas, sus accidentes mutables, y, por lo tanto, se constituye en fantasmagórica al mostrar *fantasmas*, falsedades alejadas de la verdad.

Al conectar esta distinción entre “mímesis” y “apariencia”, con los tipos de hombres que en su actividad diaria realizan imitaciones (artesano, pintor, escultor y poeta), resulta que el primero hace mímesis y, en cambio, los tres restantes están relegados al campo de la apariencia. Lo anterior se explica porque el artesano, al realizar su arte, sigue un modelo digno de imitación que se acerca más a la verdad pues recoge las características esenciales de la idea. Ahora, el pintor, el escultor y el poeta no buscan representar lo esencial sino las apariencias de las cosas, por lo que no remiten al modelo y sí a la cosa o, incluso, a la copia fabricada por el artesano. Esta idea de modelo, afirma Zanatta (2006, pp. 444-481), es fundamental, pues da cuenta de los grados o niveles de realidad que postula Platón.

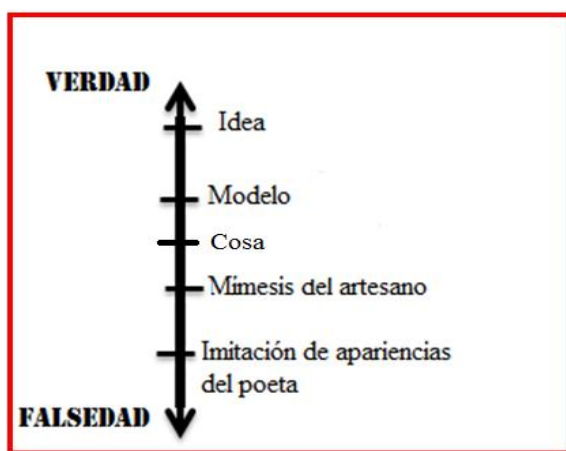


Figura 2. “Grados de verdad y realidad en Platón”

Pues bien, así como hemos ilustrado en la figura dos, para Platón, conocer la realidad implica oscilar entre el máximo nivel de verdad, el de las Ideas inmutables y eternas, y la falsedad, donde se encuentra la apariencia (o *imitación de imitación*) que brindan el poeta, el pintor y el escultor. En el campo intermedio aparece el modelo –mucho más cercano a la Idea y que puede equipararse al concepto- y

la mímesis del artesano; sus productos más verdaderos que los objetos de las bellas artes pues guardan relaciones de semejanza y continuidad con aquello que ven en el modelo (los rasgos esenciales).

La anterior distinción también se sustenta, aclara Marcelo Zanatta (2006), al examinar lo siguiente. La producción de las cosas reales, como lo son la naturaleza o *physis*, depende del arte productivo divino. Éste, por medio del modelo, guía al arte productivo humano que puede ser de dos tipos: producción de objetos (artesanos) o producción de imágenes (poetas y pintores). Si al crear una imagen de algo, no se sigue al

modelo sino al objeto o cosa— es este el procedimiento del poeta-, se le está restando su condición natural, es decir, se le desnaturaliza, pues disminuye así su condición de autenticidad real. Es precisamente por esta causa que las obras del poeta carecen de verdad y engañan a quienes las contemplan.

Las reflexiones anteriores adquieren un sentido complementemente distinto en Aristóteles, debido a que para él la realidad no posee grados, sino que se presenta, se conoce y se enuncia de distintos modos (*Met. 1003a, 1003b5* / 1998, p.151). Modos que dan cuenta de diferentes aspectos de las cosas. Es por esto que, en su filosofía, a la poesía se le atribuye un carácter cognoscitivo más que estético; el espectador: “disfruta viendo de las imágenes, pues sucede que al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél” (*Poét. 1448b13-18* / 1974, p. 136). Además, en las primeras páginas de la *Metafísica* se lee que “Nace el arte cuando de muchas observaciones experimentales surge una noción universal sobre los casos semejantes” (*Met. 981^aa 5* / 1998, p. 5) Esta idea se confirma cuando en su *Poética*, Aristóteles sostiene que la superioridad del arte poético reside en que es capaz de hablar de la generalidad de las acciones humanas y no de exponer la particularidad de un sujeto concreto.

Recopilando un poco, se ha dicho hasta ahora que, para Platón, el poeta es un “desnaturalizador” porque contribuye a falsear y ocultar, con sus imitaciones de apariencias, la verdad que se encuentra conectada a nuestro mundo. En cambio, Aristóteles afirma que el mundo no está degradado ni alejado de la verdad, sino que es múltiple, se muestra de muchos modos, y es precisamente ese carácter de multiplicidad el que da vía libre y valida distintas formas de conocimiento, como el que brinda la imitación poética, por ejemplo. En efecto, así como la realidad es múltiple, así también son los modos de conocerla. De hecho, el mismo tema de lo posible da cuenta de la multiplicidad de verdades, pues lleva a reconocer que la verdad no restringe al campo de lo factual, sino que en los mundos de lo posible también hay una clase de conocimiento que alecciona al hombre.

Así las cosas, es viable afirmar que en el sistema de Platón la categoría de posibilidad haría parte de esa realidad degradada de la que participan los poetas con sus imitaciones, lejana del modelo y de las ideas. Recuérdese que, éstas son, en últimas, lo más

importante y verdadero en su arquitectónica, pues se constituyen en unidades que agrupan la esencia y la realidad misma de los entes. De todo lo precedente se concluye que el motivo por el que Platón y Aristóteles le atribuyen niveles de verdad distintos al arte poético es por su concepción particular de la realidad: para el primero, degradada, por un lado, el mundo verdadero de las Ideas y, por otro, el mundo de la apariencia, en el que habitamos. Al contrario, para el segundo, la realidad es una sola y abarca lo múltiple y diverso en un mismo plano.

Para entender de dónde surge el juicio negativo que Platón expone sobre la poesía, hay que remitirse, al menos en términos generales, a su teoría del conocimiento. Pues bien, Platón propone que “conocer es recordar” (*Fedón*. 72e5 / 2009, pp.62)⁵. Las almas antes de caer en la cárcel del cuerpo contemplaban la verdad de las ideas, y, ahora, presas en este mundo de materia, composición e imágenes, han olvidado la verdad que observaban, quedándoles como único remedio el recuerdo. Tarea que se logra porque entre los objetos del mundo sensible y las ideas del mundo real existe una relación de participación, semejanza o *imitación*.

Así, se afirma en el *Fedón* (74a, 75c / 1988, pp. 59-62) que existe algo igual, bello, bueno y justo porque participa o tiende a imitar a lo igual en sí, lo bello en sí, lo bueno en sí y lo justo en sí: “Me parece, pues, que si hay algo bello al margen de lo bello en sí, no será bello por ningún otro motivo, sino porque participa de aquella belleza.” (*Fedón* 100c / 1988, p. 110). La idea de *igualdad*, por ejemplo, se descubre, al menos en un primer momento, por medio de la intervención de la observación sensorial: al observar muchos objetos iguales de un mismo género se deduce que hay un modelo superior que subsiste y regula tales muestras que se nos aparecen en la realidad (75b / 1988, p. 61). Pero la vivencia sensorial es válida únicamente porque hay un conocimiento previo que se trae a la mente en forma de recuerdo. Se ve aquí como la mimesis, que en el mundo sensible se produce con el fin de alcanzar a las ideas en sí, es una forma que tiene el hombre para hacer anamnesis de la verdad.

⁵ La misma idea se repite en otras partes del diálogo: 75e, 76^a y 91e. Citas que corresponden en la edición de Luis Gil Fernández (2009) a las páginas: 65, 67 y 92.

Respecto a esta conexión entre lo aparente y lo real que se produce gracias a la participación o imitación, Platón distingue un tipo de imitación verdadera, la que nos acerca a la reminiscencia de la idea, y otra falsa, la que resulta de la imitación de imitación. Este punto se aclara en un pasaje del libro X de *La República* (597b-e / 2014, pp. 313-124) en el que explica los tres grados de imitación posibles. El primer grado corresponde al que existe en la naturaleza como modelo divino, éste es creado por Dios y constituye el modelo al cual los hombres deben dirigir su mirada, pues es lo más cercano que se tiene en el mundo sensible a las ideas, es decir, lo más cercano a la verdad. El segundo grado se refiere a la imitación propia de los artesanos, quienes al imitar recurren a ese modelo divino y representan fielmente sus características, luego, también resultan verdaderas porque son mímisis fieles del modelo. El último grado de mímisis es el que corresponde a la imitación de la obra del artesano, aquí ya no se tiene en cuenta el modelo divino, sino la copia fabricada por el artista, por lo que resulta imitación de imitación, ubicándose a tres grados de la verdad de la cosa imitada.

Éste último es el caso del poeta, imitador que desconoce las propiedades reales de los objetos que imita. Así lo prueba el hecho de que en sus obras se refiera a todas las cosas y oficios sin saber lo que en realidad son, pues no atiende a la esencia sino a la mera apariencia de aquellas; esto le permite imitar todo lo existente en la realidad:

este mismo artesano [el poeta] es capaz, no sólo de hacer todos los muebles, sino también de producir las plantas, todos los animales y a él mismo; y además de éstos, fabrica la tierra y el cielo, los dioses y cuanto hay en el cielo y en el Hades bajo la tierra. (*Rep.* 596C / 2014, p. 312).

Aunque al final solo ofrece imágenes (fantasmas) tergiversadas y alejadas de la realidad y lo verdadero: “el arte mimético esta sin duda lejos de la verdad [...] y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen.” (*Rep.* 598b / 2014, p. 315).

Distinta es la visión de Aristóteles. Contrariamente a su maestro, el Estagirita afirma que la verdad de las cosas no está en un mundo ajena a ellas, sino que está en ellas mismas, por lo que ya no es necesario imitar modelos de las ideas, sino que remitiéndonos a las cosas mismas hallaremos su verdad. Esta postura no descarta la mímisis como medio para

llegar al conocimiento; de hecho, la imitación es el primer camino del que se vale el hombre para conocer:

El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos [...] Por esto, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa. (*Poét. 1448b5-18* / 1974, pp. 135-136).

Así pues, de lo anterior se puede afirmar que para Platón la poesía es una imitación que como tal no alcanza a ofrecer el conocimiento sobre las cosas, porque no sigue al modelo divino. Para Aristóteles, por el contrario, la poesía si puede permitirnos un conocimiento de éstas, porque imitar -lo que hace la poesía- es una actividad natural propia de los hombres, así como conocer es parte de la naturaleza humana, es más, la imitación es la primera manera como se ingresa al conocimiento, luego, esta clase de imitación no está en contravía del conocimiento. Con esta distinción clara es momento de abordar otras de las aseveraciones platónicas sobre la poesía, consignadas en la *República*, y una respuesta que en la *Poética* se puede encontrar para cada una.

La primera aseveración se refiere a si un poeta debe componer sus obras con conocimiento de la materia sobre la cual lo hace, es decir, si, por ejemplo, en la obra se habla sobre medicina y curaciones, el poeta debe entonces conocer la ciencia propia del médico. Platón afirma que sí es necesario este conocimiento y que, de hecho, los poetas no lo poseen. Muestra de lo anterior es que si el poeta pudiera dedicarse a los objetos no se aplicaría a sus imitaciones: “si fuera entendido verdaderamente en aquellas cosas que imita, se esforzaría por las cosas efectivamente muchas más que por sus imitaciones” (*Rep. 599b* / 2014, p. 316). Por su parte, Aristóteles sostiene que saber de artes particulares no le compete al poeta. En efecto, en el capítulo XXV, titulado en la edición de García Yebra, “Problemas críticos y soluciones”, afirma que la veracidad ofrecida en la obra sobre detalles referidos a artes –como la medicina o la política, ambos ejemplos desarrollados en el *Ion* platónico- es accidental y no tiene nada que ver con el arte propio del poeta:

Además, no es lo mismo la corrección de la política que la de la poética; ni la de otro arte, que la de la poética. En cuanto a la poética misma, su error puede ser de dos clases: uno

consustancial a ella, y otro por accidente [...] si el error se refiere a un arte en particular, por ejemplo a la medicina o a otro arte, o si ha introducido en el poema cualquier clase de imposible, no es consustancial a ella. (*Poét.* 1460b15-20 / 1974, p.226).

Los efectos de la obra poética son el objeto de la segunda cuestión. Para Platón, la poesía ejerce un influjo emotivo sobre la parte inferior del alma -irracional, perezosa y amiga de la cobardía (*Rep.* 604d / 2014, p. 323)- en detrimento de la parte racional, ya que son precisamente los vicios de la primera los que imita la poesía, al ser los más comunes entre los hombres y los más fáciles de emular. Así pues, de nada le sirve intentar refrenar los impulsos del alma irracional en la vida cotidiana si permite después que la poesía los libere y lo convierta en un hombre patético (gracias a la tragedia) o ridículo (por obra de la comedia).

Es cierto que Aristóteles reconoce el poder que la representación poética ejerce sobre el alma de los espectadores –tal como se mencionó arriba a propósito de los sofistas-, no obstante, esa capacidad de seducción es pertinente y beneficiosa porque contribuye a que se cumpla la finalidad de la poética, o, al menos, la de una de sus especies, la poesía trágica: “Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa [...] que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”. (*Poét.* 1449b 24-28 / 1974, p.145). El medio del que se vale el poeta para alcanzar tal fin es la construcción de una trama verosímil que contenga agnición, peripecia y lance patético, conceptos que se abordan en el capítulo decimoprimer de la *Poética* y que están en conexión con la sensibilidad del espectador o lector de la poesía trágica.

A pesar de que las dos anteriores son opiniones divergentes, también se encuentran en estos autores hitos de continuidad. Específicamente son tres los puntos comunes: la índole mimética de la poética, el lenguaje como medio para la imitación y el objeto de tal imitación. Arriba se apuntaba la necesidad de revisar el trabajo platónico para entender mejor el alcance y lo innovador de las tesis aristotélicas; pues bien, detenerse en el análisis de las convergencias que presentan, ayuda a descubrir cuales fueron esos criterios de valoración que llevaron a ambos a sostener juicios distintos sobre el arte poético a pesar de la similitud que presentan, similitud encarnada en los tres elementos que veremos a continuación.

Por lo que se ha dicho en líneas precedentes, es evidente que Platón y Aristóteles coinciden al atribuir a la composición poética un carácter mimético. Para el primero, ésta característica resulta negativa, debido a que, como ya se vio, las imágenes fruto de la imitación alejan al hombre de la verdad de las ideas y lo hacen tomar por verdadero lo aparente. En cambio, para el Estagirita, la imitación además de agrandar al hombre -pues produce un placer estético- lo conduce al conocimiento.

Ambos filósofos concuerdan también en que los medios para realizar la imitación poética son el lenguaje, el ritmo y la armonía. Platón habla específicamente de palabras, frases, metro, ritmo y armonía (*Rep. 601a* /2014, p. 318). Asimismo, Aristóteles refiere en el capítulo primero de su *Poética* (1447a 20-25 /1974, pp. 127-128) que la epopeya, la tragedia, la comedia, el ditirambo, la citarística y la aulética –especies del género poético- emplean para la imitación el ritmo, el lenguaje y la armonía; ya sea separadamente o combinados.

Respecto al objeto del cual se realiza la imitación, aunque Platón alude que el poeta imita otras artes y diversidad de elementos, también reconoce que las acciones humanas son el principal objeto de la poesía: “La poesía imitativa imita, digamos, a hombres que llevan a cabo acciones voluntarias o forzadas, y que, a consecuencia de este actuar, se creen felices o desdichados; y que en todos estos casos se lamentan o regocijan” (*Rep. 603c* /2014, p. 321). En cuanto a Aristóteles, es manifiesta la insistencia que a lo largo de toda la *Poética* hace sobre el objeto de la imitación: las acciones humanas, los hombres como actuantes; tanto es así que García Yebra recoge en una nota al pie algunos pasajes que dan cuenta de tal reiteración (cf. 1448a, 1449b36, 1450a4, 1450b3, 1451a31, 1452a31 y 1462b11).

Para cerrar este apartado, se puede concluir afirmando que si bien hay algunos elementos de continuidad entre la visión platónica y la aristotélica referentes a la poesía, Platón y Aristóteles difieren complemente en sus criterios de evaluación. Para el primero, la poesía carece de valor porque aleja de la verdad y de la realidad, así como incita las pasiones viles del alma; es decir su valoración no se enfoca en la obra poética como tal sino en aspectos externos a ella tales como su conexión con las ideas y su labor educativa. En cambio, Aristóteles sí juzga al arte poético por él mismo, es decir, examina qué es lo propio

de él, cuál su finalidad, de qué se conforma y en qué se distingue de otros artes; de este modo reivindica el quehacer poético.

3. Estructura temática de la *Poética*

En las dos secciones anteriores ya se han mostrado algunas de las tesis que Aristóteles argumenta en su *Poética*. En este apartado se expone pues la estructura temática de dicha obra y se hace incapie en lo que Aristóteles afirma en ella sobre la imitación, la verosimilitud y la posibilidad.

Después de confrontar algunas ediciones de la *Poética*⁶ se encontró que los veintiséis capítulos que la componen pueden agruparse en seis categorías, tal como se ha

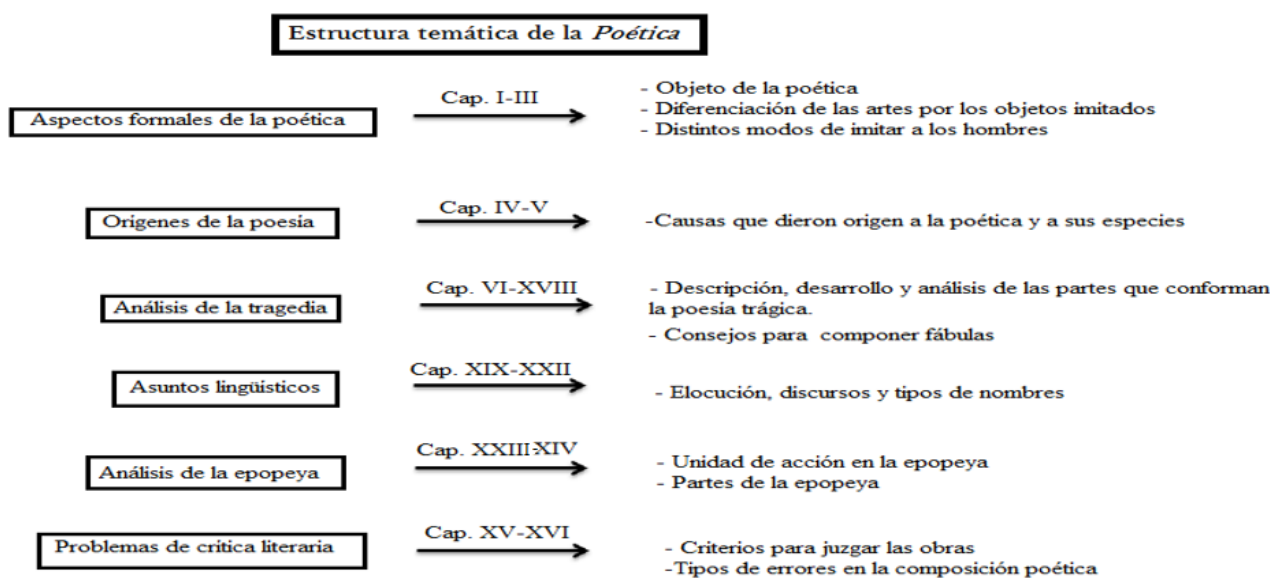


Figura 3. “Estructura temática de la *Poética*”.

⁶ Seis en total, cuya respectiva información bibliográfica se encuentra en la lista de referencias.

recogido en el siguiente esquema:

Los primeros tres capítulos corresponden a la categoría «aspectos formales de la poética», en la que se estudia el objeto de la poética, la diferenciación de las artes por los objetos imitados y los distintos modos de imitar a los hombres; narrando eventos o llevando a cabo acciones. En efecto, desde el capítulo primero, Aristóteles establece que las seis especies del arte poética -epopeya, poesía trágica, comedia, ditirámica, aulética y citarística- son imitaciones; éstas se distinguen precisamente por: los medios de imitación, el objeto a imitar y el modo de hacerlo. La epopeya, la tragedia y la comedia -las especies que interesan en este trabajo- emplean (medios) el ritmo, el lenguaje y la armonía para imitar (objeto) las acciones humanas iguales, mejores o peores a como se dan en la realidad ya sea (modo): “convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambios o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes” (*Poét.* 1448a 21-23 / 1974, p. 133).⁷

Por su parte, el segundo grupo incluye los capítulos IV y V, y puede denominarse «orígenes de la poesía» pues trata de las posibles causas que dieron origen a la poética y, en especial, a la tragedia y a la comedia. Como ya se mencionó en el apartado precedente, la propensión natural del hombre a la imitación que se manifiesta sobre todo en la niñez y que le permite adquirir sus primeros conocimientos (*Poét.* 1448b5-18 / 1974, pp. 135-136), es la causa fundamental que según el Estagirita permitió la evolución de la poesía.

Los capítulos VI a XVIII, están dedicados a la descripción, desarrollo y análisis de las partes que conforman la poesía trágica, así como de consejos para los poetas al momento de componer sus fábulas; es por esto que pueden agruparse bajo el nombre «análisis de la tragedia». Ya que es menester hacer énfasis en los momentos en que Aristóteles considera la imitación, la verosimilitud y la posibilidad; se resaltarán los siguientes cuatro aspectos que se tratan en este grupo de capítulos: la imitación de la acción humana a través de la fábula, el carácter y el pensamiento de los personajes; la necesidad de la condición de verosimilitud en la estructuración de a) los hechos, por medio de la

⁷ Estos tres elementos -medios, objeto y modo- servirán en el capítulo dos para abordar en análisis de las novelas de Javier Marías.

magnitud y la completitud de lo narrado, y b) de la agnición y la peripecia; y, por último, lo posible como el ámbito propio del poeta en contraposición a lo que le compete al historiador.

En la definición de tragedia que ofrece en el capítulo sexto (*Poét.* 1449b 24-30 / 1974, p. 145), Aristóteles especifica que la acción humana es el objeto de tal imitación. Esta imitación la plasma el poeta en la fábula, el carácter, la elocución y el pensamiento. La fábula es la composición de los hechos, la construcción del conjunto de sucesos o momentos esenciales de la acción imitada en el poema o, en palabras del mismo Aristóteles, “el alma de la tragedia” (*Poét.* 1450a 38 / 1974, p. 149). En cuanto al carácter - “aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales” (*Poét.* 1450a 5 / 1974, p. 146)-, la elocución y el pensamiento, valga decir que los personajes actúan de un modo particular motivados por ellos: “dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y el carácter, y a consecuencia de éstas tienen éxito o fracasan todas” (*Poét.* 1450a 1-5 / 1974, p. 146). Así, el poeta debe definir a sus personajes de tal manera que su actuar sea consistente y coherente con el carácter que manifiestan en sus acciones y diálogos (elocución); pues son éstos las que manifiestan los pensamientos. Se destacan estos cuatro elementos, construcción de la fábula y delimitación de carácter, pensamiento y elocución, pues, aparte de constituirse en construcciones que el escritor debe articular como un todo coherente, son también aplicables para el análisis de las obras literarias, aspectos pues que se retomarán en el capítulo siguiente.

Por otro lado, es en este análisis de la poesía dramática que Aristóteles establece la necesidad de estructurar los hechos de un modo verosímil. Para que resulte así, la fábula debe ser completa y contar con la magnitud adecuada; completa es “que tiene principio, medio y fin” (*Poét.* 1450b 26 / 1974, p. 152) y, por su parte, la magnitud adecuada es aquella que: “desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio” (*Poét.* 1451a 12-15 / 1974, p. 155). En efecto, la credibilidad y la catarsis que los lectores o espectadores sientan al leer o contemplar una obra poética depende, en primera medida, de la organización estructural de aquello que se está narrando.

Si los hechos presentados no siguen, por un lado, un plan narrativo en el que se distinga el inicio, el medio y el final de los mismos; y, por otro, si la conexión de tales hechos resulta demasiado descabellada o inconexa, no se producirá ninguna identificación entre lector y obra, pues el primer paso de aceptar ese mundo ficcional quedaría truncado. A propósito de esta identificación entre lector y obra, Aristóteles señalaba cómo elegir, crear y revestir a los personajes para lograr el efecto catártico. Así, el indicado a presentar en la imitación es aquel hombre intermedio: “que no sobresalga por su virtud y justicia pero que tampoco caiga en la desgracia por su bajeza y maldad, sino por algún yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad” (*Poét.* 1453a 7-10 / 1974, p. 170)

La conexión verosímil no debe buscarse sólo en los hechos de la fábula, sino que también debe ser criterio y condición para que se produzca la agnición y la peripecia: “La agnición y la peripecia deben nacer de la estructura misma de la fábula de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o verosímilmente” (*Poét.* 1452a 18-19 / 1974, p. 163). Estos dos elementos distinguen a una fábula compleja de una simple. Así en la compleja, el cambio de fortuna (necesario en la poesía trágica) va acompañado de agnición, peripecia o ambos; en cambio, la simple es aquella donde se produce el cambio de fortuna sin ellas. Agnición es definida como: “un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio” (*Poét.* 1452a 29-32 / 1974, p. 164). Por su parte, la peripecia ocurre cuando se tuerce la acción, es decir, cuando no ocurre lo esperado sino su contrario. Ambos, agnición y peripecia, surgen también de su relación verosímil y causal de lo trazado en la fábula.

Ahora bien, en esta misma sección, aparece la distinción entre el ámbito propio de la poesía y el de la historia:

No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según lo verosímil o la necesidad [...] Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombre a los personajes. (*Poét.* 1451a 38-40, 1451b 5-10).

Resulta fundamental destacar este fragmento ya que lo que de él se deduce se constituye en el centro argumental de este primer capítulo: el ámbito propio de la poesía y, por extensión, de la literatura, es el de la posibilidad. Lo que importa de la imitación, que lleva a cabo el poeta, es que en ella logra capturar lo generalizable, lo universal de las acciones humanas. Ya que en el próximo apartado será éste el tema de análisis, por lo pronto, vale traer lo que sobre la cita comenta el traductor Aníbal González: “en ella se muestra la universalidad de la poesía, la naturaleza de la actividad del poeta, definiéndolo como poeta de fábulas o tramas más que de versos.” (2003, p. 17).

Retomando la distinción que se estableció de los capítulos de la *Poética*, la cuarta categoría, «asuntos lingüísticos», está consagrada a la elocución, los discursos y los tipos de nombres, a esta pertenecen los capítulos XIX a XXII. En esta sección Aristóteles analiza de qué manera las partes del discurso -demostrar, refutar, despertar pasiones [...], amplificarlas o disminuirlas (*Poét.* 1456a 35 /1974, p. 196)- deben emplearse “cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o temor, de grandeza o de verosimilitud” (1456b 1-4 /1974, p. 196) Así, la credibilidad que se le otorga a una obra poética depende también de la veracidad y pertinencia de los diálogos o las elocuciones. Tanto cuidado debe prestar el poeta a este aspecto lingüístico que los capítulos veinte y veintiuno detallan la definición y uso de las partes de discurso -elemento, sílaba, conjunción, nombre, verbo, artículo y enunciación- y las especies de nombres -simple, complejo, usual, extraño, metáfora, inventado, alargado, abreviado y alterado.

El siguiente grupo de capítulos, XXIII al XXIV, es susceptible de nombrarse como «análisis de la epopeya», pues ese es el tema común del que tratan. Si bien, en extensión y profundidad, es mayor el estudio dedicado a la tragedia que a la epopeya en la *Poética*, son más sus puntos comunes que sus desemejanzas y, por lo tanto, lo que se ha expuesto acerca de la verosimilitud y el carácter cognoscitivo de la imitación poética aplica también a aquella. Entre las distinciones de estas dos especies de la poética vale destacar dos cosas: la primera, la epopeya es imitación narrativa es verso, es decir, no presenta a los personajes como actantes, como sí la tragedia y la comedia, sino que en boca de un narrador se van desarrollando las acciones; y, segunda, en la epopeya la acción o los hechos narrados pueden suceder simultáneamente, en cambio, en la poesía trágica: “no es posible imitar

varias parte de la acción como desarrollándose al mismo, tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en la escena” (*Poét.* 1459b 22-27 /1974, p. 219).

Finalmente, la última categoría agrupa los capítulos XXV y XXVI, y se ha titulado aquí «problemas de crítica literaria», pues atiende a los criterios desde los que se debe juzgar la obra literaria y, además, expone cuál de las especies de la poética debe tenerse por mejor. Es al final de la obra que Aristóteles sostiene que la poesía debe juzgarse en sí misma y no con los criterios de otro arte; sobre esto ya se hizo de mención en el apartado anterior, cuando se discutía los puntos de valoración estéticos desde los cuales Platón y Aristóteles evaluaron a la poesía. También en estos últimos capítulos, tiene lugar una aclaración concerniente a la relación posibilidad-verosimilitud:

En suma, lo imposible debe explicarse o en orden a la poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común. En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble. [...] En orden a lo que se dice debe explicarse lo irracional; así, y porque alguna vez no es irracional; pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil. (*Poét.* 1461b 10-15 /1974, p. 233)

Si han de presentarse hechos irracionales en la imitación poética, estos deben conectarse de modo creíble, verosímil, con los demás elementos (fábula, carácter, pensamiento, elocución) de tal modo que sean coherentes y, a pesar de resultar extraordinarios no desentonen con la narración. Además, la vida no está exenta de que lo increíble, lo irracional y lo imposible suceda, por esto mismo, también en la obra poética debe haber lugar para esta clase de acontecimientos.⁸

4. El tratamiento de lo posible en la *Poética*

Después del análisis anterior, en el que se expuso la temática general que abarca la *Poética*, y que sirvió para problematizarla y entenderla como obra pionera de la teoría literaria, es tiempo de examinar la relación entre imitación, verosimilitud y catarsis para

⁸ En la novela *Los enamoramientos*, Javier Marías pone en boca de la narradora, María Dolz, un comentario que conecta con esta afirmación aristotélica: “Las verdades inverosímiles se prestan a eso [a desecharlas, a no creerlas] y la vida está llena de ellas, mucho más que la peor novela, ninguna se atrevería a dar cabida en su seno a todos los azares y coincidencias posibles, infinitos en una sola existencia, no digamos en la suma de las habidas y de las que aun discurren. Resulta bochornoso que la realidad no imponga límites. (2013, p. 279). Rescatamos esta cita porque Aristóteles reconoce que lo inverosímil también acontece, sin embargo, una mala obra se caracteriza precisamente por abundar en sucesos inverosímiles.

desentrañar el lugar de lo posible en la obra aristotélica y, sobre todo, en la construcción ficcional de la literatura. Ya que, la lectura que aquí se ha propuesto de la *Poética* asume que desde el concepto de lo posible se entiende el alcance y la significación de las obras poéticas, así como de la mimesis que les es propia y el tipo de conocimiento que brindan.

No está de más aclarar que a lo largo de estas páginas se ha empleado el término poesía entendido como el arte de la imitación por medio del lenguaje, y no sólo la composición lírica en verso. En efecto, nos recuerda García Yebra (Aristóteles, 1974, p. 247) que, en el contexto de la *Poética*, para Aristóteles no es poeta el que compone versos, sino el que es imitador mediante el lenguaje. Asimismo, resalta López Eire: “La palabra se hace poesía cuando imita una acción y esa acción ficticia la consideran los oyentes, a través de la palabra, experiencia propia.” (Aristóteles, 2002, p. 9).

Aristóteles establece que la composición poética es imitación de las acciones humanas, pero no de cualquier tipo de acciones, sino de *las posibles*. ¿Qué quiere decir esto de acciones posibles? En el capítulo IX, a propósito de las distinciones entre historia y poesía, es dónde el Filósofo establece esta delimitación:

No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según lo verosímil o la necesidad [...] Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombre a los personajes. (*Poét. 1451a38-40, 1451b5-10*).

Es decir, aunque la imitación implica un referente que se toma como modelo -en este caso el actuar humano- que en la realidad aparece como concreto, el poeta, al componer su obra, no se interesa en esas particularidades y sí en lo que de generalizable hay en ellas. La historia, tal como lo contempla Aristóteles, consigna hechos sucedidos de tipo singular, en cambio, la poesía al instaurarse en el terreno de la posibilidad futura – y pasada, pues también cabe aquello que pudo haber sido y no fue- tiene un espectro más amplio porque allí aún no hay actos únicos (singulares) sino potencialidades (generales) por darse.

El poeta crea las fábulas de sus obras basándose en la posibilidad, en lo que cabe esperar de la realidad, por lo que obligatoriamente debe guiarse por la verosimilitud, pues

no ha de exigirse un criterio de verdad a aquello que al no haber sucedido aún, no tiene comprobación empírica. En efecto, la posibilidad corresponde a la generalidad porque no se limita a un individuo concreto sino a los tipos o clases de hombres:

El tipo es «universal» o «general» [...] porque puede incluir a muchos individuos; no es sujeto histórico porque no es un ente real; la atribución de dichos o hechos (podría añadirse acontecimientos) *a un tipo de hombres* no se basa en la realidad, sino en la verosimilitud o en la necesidad, que son leyes de la poesía. (García Yebra, 1974, pp.274-275)

Este comentario es importante porque aclara a qué se refiere la generalidad imitada por la poesía, es decir, no un sujeto concreto sino una generalización que atiende a la verosimilitud y no a la verificación en la realidad. Lo anterior lo apoya Antonio López Eire cuando escribe que:

Por eso una obra de arte, una obra poética, una tragedia, es digna. Lo es porque produce el placer intelectual de conocer no lo que hizo Alcibíades, sino lo que ocurrió o pudiera haber ocurrido a un ser humano en virtud de la necesidad o la verosimilitud de los acontecimientos y de las acciones. (Aristóteles, 2002, p. 146)

La posibilidad no es única, de una acción se pueden derivar verosímilmente múltiples consecuencias, no infinitas, pero tampoco de una se sigue solamente otra, a menos que se trate de nexos necesarios. Si este fuera el caso, que sólo existiesen los nexos necesarios, se hablaría únicamente de juicios apodícticos, es decir, de aquellos que expresan verdades necesarias, pero no, los juicios del poeta son más de orden problemático (que enjuician lo posiblemente verdadero o lo posiblemente falso)⁹. Es con esta opción de incertidumbre implícita en la posibilidad con la que juega el poeta y hace creíble su obra.

Pues bien, ya se ha enfatizado en que la obra poética es imitación. Sin embargo, señala Eduardo Sinnott (2006: 19), la *mímesis* se entiende aquí no como una réplica de la realidad preexistente sino como divergente respecto a ella, es decir, su referente, la realidad, no es el paradigma a seguir. De hecho, para este mismo autor, aunque la tradición

⁹ Esta tipología de juicios se ha tomado de “Guía trascendental para el descubrimiento de todos los conceptos puros del entendimiento. Sección primera. Uso lógico del entendimiento en general”, que expone Immanuel Kant en la “Analítica Trascendental”, primer parte de la “Lógica Trascendental” de su *Crítica de la Razón Pura*. Traducción de Pedro Rivas (1983) Madrid: Alfaguara.

posterior a Aristóteles ha entendido *mimesis* como «imitación», su traducción más cercana y apropiada sería la de «ficción», precisamente por la naturaleza autónoma y transformativa de la composición poética. En efecto, muestra de que las obras poéticas no deben dar estricta y fiel cuenta de una realidad externa es que su objeto a “imitar” no es lo *real* y *particular*, y sí lo *posible* y *universal*.

De esta interpretación de Sinnott puede rescatarse dos importantes ideas. La primera, que la imitación propia del arte poético -o de lo que hoy se conoce como literatura- se constituye en ficción al no pretender reflejar fielmente algo externo a ella. La segunda, que esa imitación puede desligarse de la tarea de dar cuenta de la realidad porque su dimensión es la de lo posible. Ahora bien, es importante recalcar que lo anterior no significa, o al menos no desde la visión aristotélica, que la ficción poética no guarda ninguna correspondencia con el plano de lo real; al contrario, lo posible es un nivel, un modo de lo real que carece de registro empírico y por eso no atiende a los dictámenes de la verdad sino a los de la verosimilitud.

Al respecto, considérese la siguiente cita: “hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres” (*Poét.* 1448b 10-13 / 1974, p. 136). La mediación de la representación, lo que hace la ficción, le otorga un carácter estético a lo representado. Por esto lo representado conmueve más que la visión directa de los hechos. “La fuerza de la representación, supongo” diría Marías (1996, p. 175) en *Mañana en la batalla piensa en mí*. Esta capacidad de conmover viene acompañada del aprendizaje. Vale la pena recordarlo: por medio de la imitación se aprende, aprender agrada a todos, agrada porque se produce un reconocimiento entre lo representado y su experiencia vital, dándose así la conexión entre lo universal y lo particular, pues, recuérdese, que el poeta imita lo que hay de generalizable de la acción humana, esto es, lo posible.

La imitación poética entendida como ficción tiene en su base a la verosimilitud. Ésta se define como lo habitual con cierta margen de variación, al acaecer el más de las veces (Zanatta, 2006, pp. 468-469). En otras palabras, la verosimilitud la entiende el intérprete italiano como aquello más probable de darse porque con anterioridad ya ha sucedido de ese modo, sin embargo, este nuevo darse implica grados de diferencia; no se

trata de una repetición de lo que ya se ha dado, sino de respaldar con la experiencia previa las posibilidades. Es por esto que: “la poesía tiene por objeto los hechos que podrían haber sucedido y, como imitación, permite conocer aquello de lo que habla; ahora, su verdad reside en el hacer conocer lo posible de los eventos” (2006, p. 465). Así pues, la posibilidad se constituiría en la verdad de la imitación poética “la poesía es verdad porque es conocimiento de lo posible”. Verdad no en el nivel platónico, donde resultaría un residuo del nivel fantasmagórico de la imagen, como ya se expuso en páginas anteriores.

Continúa Marcelo Zanatta:

Esta verdad de la poesía no es igual que la filosófica y científica [...] La ciencia y la filosofía dicen o enuncian juicios sobre cosas posibles, pero son verdaderos si se adecuan al estado de las cosas que dicen. Mientras que aquello que la poesía dice no es ni verdadero ni falso, de acuerdo con los hechos de los que habla, sino podría estar bien o mal construido. (2006, p. 467)

Es decir, los enunciados de la literatura nunca son verdaderos ni falsos, pero sí pueden estar bien o mal contados, y es precisamente en este contar creíble y coherente donde se expresa lo verosímil. A propósito, resulta por lo menos interesante señalar que en la descripción conceptual que hace Diógenes Laercio (2007, p. 243) de las obras aristotélicas, a la rama de la lógica le atribuye un doble objetivo, encargarse de lo verosímil y lo verdadero. Lo verosímil estaría bajo el cuidado de la dialéctica y la retórica; y, por su parte, de lo verdadero se ocuparía la analítica y la filosofía.

La conexión verosímil o necesaria de los hechos de una fábula es uno de los puntos que más recalca Aristóteles en su *Poética* (51a12, 51a27, 51b9, 52a24, 54a34, así lo recopila García Yebra, 1974, p. 273). De la composición verosímil depende la credibilidad y la verdad interna de los hechos puestos en escena. La verosimilitud implica que en ese mundo que se crea a través de la representación poética, los acontecimientos ocurran enlazados por episodios que posean una correspondencia lógica, necesaria y creíble entre ellos. Así pues, aunque en las diferentes especies de la poética no se imite o se represente la verdad estricta del presente, si se imitan unas acciones que al tener una relación necesaria y sin implicar contradicción no resultan inferiores a los hechos reales.

Sumado a esto, el criterio de verosimilitud -como se vio en el anterior apartado- se encuentra en los «caracteres» y en la «fábula». A través de los «caracteres» se muestra la forma de ser o la personalidad de cada personaje del poema trágico. Por tanto, si al inicio de la obra un personaje se comporta de tal o cual modo, debe seguir siendo de ese modo durante todo el drama, de lo contrario se perdería la conexión verosímil en sus actos, porque el carácter, según Aristóteles, es una de las causas naturales de la acción. (*Poét.* 1450a 2-3 / 1974, p. 146). De igual modo, lo verosímil también atiende a la magnitud: la tragedia imita una acción que posee un orden natural, un orden verosímil y sucesivo de inicio, continuación y desenlace.

Más aún, de la composición de acciones verosímiles que se expresan en la fábula surgen los sentimientos de temor y compasión que, a su vez, generarán en el espectador una purificación porque reflejan el infortunio de la vida. Para lograr éste propósito, el poeta emplea la agnición, la peripecia y el lance patético al construir sus fábulas. La agnición es “un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio” (*Poét.* 1452a 30-32 /1974, p. 164); por su parte, la peripecia corresponde “al cambio, [verosímil o necesario] de la acción en sentido contrario” (*Poét.* 1452a 22 /1974, p. 163); por último, por lance patético se conocen las acciones desastrosas o dolorosas de la fábula, al tener el matiz de fatalidad, es incluso más fundamental que las dos partes vistas antes, pues es el hecho trágico el que despierta los sentimientos lúgubres en los oyentes, o lectores.

Es tal el poder de la representación poética que aparte de generar compasión y temor, es al mismo tiempo una vía de expiación de dichos sentimientos. Es decir, ver en escena que personas que no merecen sufrir padecen los más terrible males, debido a errores cometidos por ignorancia, y que aun teniendo buenas intenciones y obrando según les dicta lo que creen correcto, la fatalidad y la desgracia marcan para siempre sus vidas, forjan en el ánimo y la conciencia del espectador el conocimiento de una realidad posible que les podría suceder a ellos; pues todos estamos igualmente expuestos a la posibilidad de un error que acarree sufrimiento, más aún, provocan una purificación y una reflexión que permite acercarnos al futuro incierto.

A través de la imitación verosímil el poeta logra crear una representación, una ficción que al atrapar la universalidad logra envolver y transmitir cierto conocimiento:

la poesía no reproduce por vía de imitación la individualidad de las cosas, sino su universalidad. [...] El argumento es la estructura, el contenido, la sustancia de la obra poética, y es la representación mimética de una acción humana en el nivel de lo universal, en el nivel de los géneros y las ideas. El nivel de realidad que reproduce la obra poética es el nivel de los universales, de los que se alimenta no sólo el poeta sino también el filósofo. (López Eire en Aristóteles, 2002, pp. 133-134)

Es evidente que ese nivel de realidad del que habla López Eire es el de la posibilidad.

A lo largo de este primer capítulo se mostró la historia de la edición y recepción de la *Poética* de Aristóteles. Obra en la que el Estagirita reúne sus consideraciones sobre la composición poética -o lo que hoy se denomina literatura- y el arte mimético. Como se evidenció, los postulados aristotélicos tienen su antecedente en la concepción estética de Platón, los sofistas y los pitagóricos, unos como hitos de continuidad, otros como rupturas. Analizamos también la estructura de la *Poética* e hicimos hincapié en la imitación, la verosimilitud y la posibilidad, para argumentar que es precisamente la posibilidad el campo propio del poeta y la literatura, que reúne la generalidad y se guía por los dictámenes de la verosimilitud. Con esto en mente, abordemos cómo Javier Marías en su trabajo como novelista refleja y desarrolla una poética de lo posible.

CAPÍTULO II: LA POÉTICA DE LO POSIBLE EN JAVIER MARÍAS

Javier Marías es un escritor y traductor español nacido en Madrid el 20 de septiembre de 1951. Hijo del filósofo Julián Marías y la también escritora Dolores Franco. Miembro de la Real Academia de la Lengua Española, donde ocupa el sillón R. Su primera novela *Los dominios del lobo* (1971), que salió a la imprenta cuando apenas contaba con 19 años y medio, inaugura el grueso de una obra que a la fecha cuenta con trece novelas¹⁰, tres libros de cuentos, múltiples recopilaciones de sus ensayos, semblanzas, antologías y artículos periodísticos; estos publicados en su columna del diario El País Semanal de España, titulada “Zona fantasma”. Ganador de múltiples reconocimientos, en los que destacan el premio Nacional de traducción (por *Tristram Shandy*, 1979), el premio Ciudad de Barcelona (por *Todas las almas*, 1989) y premio el Rómulo Gallegos (por *Mañana en la batalla piensa en mí*, 1994). Entre sus influencias literarias se encuentran Juan Benet, Cervantes, Shakespeare, Faulkner, Nabokov, Thomas Bernhard y Joseph Conrad. Ha realizado además una importante labor de gestor literario desde su editorial “Reino de Redonda” y por medio del premio homónimo que otorga a escritores de habla no española.

Del conjunto de obras que conforman su producción novelística existe una conexión particular entre tres de ellas: *Todas las almas* (1989), *Negra espalda del tiempo* (1998) y *Tu rostro mañana*; ésta última publicada en tres volúmenes “Fiebre y lanza” (2002), “Baile y sueño” (2004) y “Veneno y sombra y adiós” (2007). En la primera, un narrador sin nombre -pues sólo se le menciona como el español o el caballero español- ya en Madrid, recién casado y con un pequeño hijo, recuerda los dos años en los que vivió y enseñó en Oxford. Allí, cultivó amistad con el catedrático Cromer-Blake y el hispanista Toby Rylands, y sostuvo un corto romance adúltero con Clare Bayes. Sus vivencias las denomina como “historia de una perturbación” (Marías, 2006, p. 67), pues mientras estuvo en la ciudad oxoniense se sentía fuera del tiempo y asediado por unas extrañas coincidencias entre lo que le estaba sucediendo a él y lo que vivió el ya desaparecido escritor John Gawsorth.

¹⁰ Novelas de Javier Marías en orden de publicación: *Los dominios del lobo* (1971), *Travesía del horizonte* (1972), *El monarca del tiempo* (1978), *El siglo* (1983), *El hombre sentimental* (1986), *Todas las almas* (1989), *Corazón tan blanco* (1992), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), *Negra espalda del tiempo* (1998)

Tu rostro mañana (Fiebre y lanza (2002), Baile y sueño (2004) y Veneno y sombra y adiós (2007)), *Los enamoramientos* (2011), *Así empieza lo malo* (2014) y, finalmente, *Berta Isla* (2017).

Por su parte, *Negra espalda del tiempo* es el relato de lo que le ocurrió a Marías a partir de la publicación de *Todas las almas*, pues debido a ciertos préstamos biográficos, se dio una identificación entre narrador y autor; así, en ella se lee cómo su vida se vio inmersa por las ficciones de aquella obra. *Negra espalda del tiempo* resulta una novela ambigua o, como él mismo la calificó en su lanzamiento el 4 de mayo de 1998, “falsa novela” (Villena, s. p.) pues a la vez que reflexiona sobre cómo se cruzaron las fronteras de su ficción y su vida, va incorporando episodios biográficos y personales, historias de escritores enigmáticos y poco conocidos y consideraciones sobre sus lecturas y su forma de contar.

Ahora bien, la novela en tres volúmenes *Tu rostro mañana* vuelve sobre los pasos del narrador de *Todas las almas*, de quien ahora sí se devela su nombre, Jacques (o Jaime, Jacobo, Jack, dependiendo de la situación y la compañía) Deza. De nuevo, el lector se encuentra ante un recuerdo: otra vez a salvo en Madrid y con el ritmo de su vida restituido, Deza rememora los hechos posteriores a la crisis matrimonial que lo obligaron volver a Inglaterra, reconectarse con su pasado oxoniense y formar parte de un ala oculta del Servicio Secreto Británico, donde tenía como tarea interpretar rostros, adivinar intenciones y prever -o más bien fabular- el comportamiento futuro de las personas (de ahí el título: debía prever su rostro mañana).

Además de las coincidencias temáticas o argumentales y la estructura narrativa de las novelas citadas, hay elementos que hacen de la obra de Marías una poética de lo posible. Inspeccionado sus ensayos y artículos académicos encontramos que desde su concepción de literatura y la imagen de autor que ha creado -término que se toma de la sociología de la literatura¹¹-, Marías desarrolla su obra desde la creencia de que lo posible se identifica con la ficción, y, la ficción, a su vez, configura la realidad. Es entonces que, se distingue en este capítulo entre el metadiscurso y el discurso de Javier Marías, es decir, por un lado, en el primer apartado, se examinan sus afirmaciones como autor que reflexiona y crea una imagen de su propia obra, y, por otro, en el segundo apartado, se analiza el modo en que en la estructura, relato y trama de sus novelas pueden leerse bajo la óptica de la posibilidad.

¹¹ Al respecto véase: Dubois, Jacques. (2014) *La institución de la literatura*. Traductor Juan Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, especialmente el capítulo 5 “El estatuto del escritor”, pp. 86-94, y el texto “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso” de Dominique Maingueneau reunido en la compilación de Juan Zapata (2014) *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, pp. 49-67.

2.1. Postura crítica y meta-narrativa de Javier Marías

Este apartado se ocupa pues del análisis de lo que Marías ha comentado sobre su oficio de escritor o, si se prefiere, de su poética. Algunos difuminados en prólogos o epílogos de sus novelas, la mayoría de los textos de esta índole se encuentran recopilados en el volumen *Literatura y fantasma* (2001). De este último, se analizan en particular los textos “Autobiografía y ficción” (1987), “Lo que no se ha cumplido” (1987), “La muerte de Manur (Narración hipotética y presente de indicativo).” (1988), “Quien escribe” (1989), “Errar con brújula” (1992), “Lo que no sucede y sucede” (1995), “Contar el misterio” (1996), “Siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas” (1993), “La huella del animal” (1994) y, finalmente, “Todo es nuestro” (1996). Se recurre además al discurso que leyó en la recepción pública de su puesto como Académico de la Real Academia de la Lengua Española, titulado “Sobre la dificultad de contar” (2008).

En diversas oportunidades (1992 en 2001, p. 107, 1996 en 2001, p. 119), Marías ha manifestado que sus novelas no responden a un plan premeditado, y, a diferencia de otros escritores que ya cuentan con un bosquejo del mapa que les permitirá construir su obra, y saben qué es aquello que quieren narrar en sus novelas, él no tiene certezas previas ni metas definidas al momento de escribir:

Yo trabajo más bien con brújula, y no sólo ignoro cuál es mi propósito y de qué quiero o voy a hablar en cada oportunidad, sino que también desconozco enormemente la representación, por utilizar un término que puede englobar tanto lo que suele llamarse trama, argumento o historia cuanto la apariencia formal o estilística o rítmica, y la estructura también. (*Errar con brújula*, 1992 en 2011, p. 108)

A pesar de esta afirmación, después de cuarenta y seis años de carrera literaria, su prosa cuenta ya con un estilo propio y una manera de representar que hace distinguible su obra por incluir elementos como: “la divagación, la digresión, el inciso, la invocación lírica, el denuesto y la metáfora prolongada y autónoma” (1992 en 2001, p. 109). A tales rasgos hay que añadirles tres fundamentales: la narración en primera persona, la inclusión de elementos autobiográficos y su concepción particular de la ficción vinculada a la acción de contar. Centremos la atención sobre estos tres elementos.

A partir de 1986, año en el que publica *El hombre sentimental*, será distintivo en sus novelas el empleo de narradores en primera persona. En el texto que sirvió de prólogo a la

primera edición de *El hombre que parecía no querer nada*, “Contar el misterio”, se lee: “todos mis narradores en primera persona, hombres dotados de voz incansable pero de escasa presencia, voces que cuentan y persuaden y reflexionan pero rara vez intervienen en lo que pasó” (1996 en 2001, p. 121) Descripción que, efectivamente, aplica a todos sus narradores, desde el León de Nápoles, protagonista de *El hombre sentimental*, hasta Juan de Vere, narrador de *Así empieza lo malo*, incluyendo a María Dolz de *Los enamoramientos*, y Berta Isla de la novela homónima, quienes, aunque mujeres, encarnan también tales características.

Emplear un narrador en primera persona supone restringir el cuadro de los acontecimientos de la historia a una visión particular y, por esto, anular la conciencia de los otros personajes. Sin embargo, la necesidad de brindar un relato completo de los hechos y, más aún, de la intimidad de los demás personajes, hace que los narradores de Marías recurran a la imaginación y la suposición como medios de conocimiento. Es decir, si no pueden saber de primera mano los hechos, los fabulan:

Esas renunciaciones son tan dolorosas que en realidad un novelista es incapaz de resignarse a ellas sin más por haber elegido esa primera persona. Y así, el León de Nápoles no tuvo más remedio que recurrir a la suposición y a la imaginación. Como antes he dicho, con el ánimo de que lo supuesto o imaginado pasara a formar parte de lo sucedido, al menos a ojos del lector. Cabría decir que la intención era que lo que para el narrador *puede* ser de una determinada manera, para el lector *sea* necesariamente de esa manera, pese a que aquél no dé nunca por ciertas sus conjeturas ni pretenda engañar a este último. (“La muerte de Manur. Narración hipotética y presente de indicativo”, 1988 en 2001, p. 85)

¿Cómo lograr que esas imágenes fabuladas por el narrador, antecedidas siempre por un adverbio de duda -quizá, tal vez- resulten tan verosímiles que efectivamente para el lector *sean* no sólo fabulaciones posibles sino necesarias, es decir, “que lo supuesto o imaginado resultare o aparezca como cierto” (Marías, 1988 en 2001, p. 87)? La clave para lograr tal persuasión en el lector es hacer “una «narración hipotética», que en un momento dado se deslizar[á] a [...] el presente de indicativo.” (Marías, 1988 en 2001, p. 86). Tal narración hipotética inicia cuando el narrador empieza a contar los hechos no tal como sucedieron, sino cómo él los imagina, como pudieron haber sucedido.

Debe haber una transición verbal en esta narración para llegar al presente indicativo y poder así crear una imagen de veracidad de lo que se narra sólo de manera hipotética. Es

por esto que, primero, aparecen los verbos conjugados en pretérito indefinido o imperfecto, sigue luego el futuro conjetural donde se va deslizando un verbo conjugado en presente indicativo para por fin darle paso hasta que la narración o la imagen lo requiera. Aunque esta reflexión Marías la dedica a su novela de 1986, veremos en el siguientes apartado de este capítulo que aplica también a *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*, pues esta es una forma de presentar el manejo de lo *posible* dentro de la narración.

Gracias al presente indicativo, lo que *puede ser* se presenta ante los ojos del lector como lo que *es*: “aparece en medio de lo que ha comenzado siendo una narración hipotética (también terminará siéndolo, sólo que con la pretensión de que al final haya pasado a formar parte de lo no hipotético, de lo que *es* y no de lo que *puede ser*).” (Marías, 1988 en 2001, p. 89.) El modo de presentar los verbos -que son, al fin y al cabo, el motor de las oraciones- hace que lo fabulado se presente como: “único, actual, inmediato, [...] que sucede en *este* momento” (Marías, 1988 en 2001, p. 93).

Según lo anterior, Javier Marías, al hacer como distintivo de su estilo el empleo de narradores en primera persona, no renuncia a contar aquello que por fuerza el narrador no estaría capacitado para contar -situaciones que no presenció, intimidades, intenciones y pensamientos de los otros personajes- sino que decide presentarlos como suposiciones o posibilidades que adquieren apariencia de verdad. Es decir, éste nunca afirma “esto pasó así”, sino más bien, “esto *pudo* haber sucedido así”; y aunque es sólo una posibilidad, para el lector se convierte en la verdadera, en la única, en la más creíble.

Ahora bien, a partir de la aparición de *Todas las almas*, estos narradores adquirieron otra característica que, de hecho, motivó la escritura de *Negra espalda del tiempo*, nos referimos a la identificación entre narrador y autor derivada de los préstamos autobiográficos. Aunque sus tres primeras novelas no son “en modo alguno autobiográficas” (1984 en 2001, p. 61), ya a partir de *El hombre sentimental* admite que éste “es un campo -como también la narración en primera persona- que cada vez me interesa y tiento más [...] no en tanto que testimonio, sino en tanto que ficción” (1987 en 2001, p. 74). En efecto, este es un recurso que emplea amplia y abiertamente desde 1989 cuando publica *Todas las almas*; eso sí, lo incorporó a su narrativa consciente de que escribía una novela y no que la ficción era una excusa para plasmar fragmentos de su autobiografía:

jamás había recurrido (más que en leves detalles) a algo que yo hubiera visto u oído o sabido para edificar sobre ello una novela mía [...] yo sabía que lo que me traía entre manos era una novela y no un relato autobiográfico ni una rememoración de hechos pasados y vividos por mí, aun cuando algunos de los episodios de la novela sí hubieran sido vividos por mí de manera aproximativa. (Marías, 1989 en 2001, p. 99).

Las coincidencias entre lo que le ocurrió mientras duró su estancia en Oxford – años 1983 a 1985- y lo que le sucede a su narrador en *Todas las almas* se analizarán en el siguiente apartado. Por lo pronto, baste hacer énfasis en que en la novela hay personajes que se asemejan a sus allegados oxonienses, aunque ninguno es retratado al detalle. Dichos personajes, según el mismo autor, pueden clasificarse en tres (Marías, 1989 en 2001, p. 100): personajes totalmente imaginados, personajes de fuentes históricos y personajes inspirados en personas reales. De este último grupo, el más notable es el narrador-protagonista, cuyas similitudes con el autor son indiscutibles, él mismo las presenta en la novela sin ánimo de camuflarlas:

pese a que ese personaje, el Narrador o Español, yo le estuviera prestando mi propia voz y parte de mis experiencias, yo sabía que no se trataba de mí, sino de alguien distinto de mí, aunque parecido. Si se prefiere, se puede utilizar la fórmula de que ese personaje era «quien yo pude ser pero no fui» (Marías, 1989 en 2001, p. 101)

Para entender a qué se refiere Marías con aquello de que “ese personaje era «quien yo pude ser pero no fui» hay que recurrir a la conferencia “Autobiografía y ficción”, en la que Marías explica los que para él son los tres modos que tiene un escritor para abordar la autobiografía: 1. autobiografía levemente disfrazada de ficción. 2. autobiografía que se pretende totalmente verídica, y, finalmente, 3. ficción que incluye datos autobiográficos sin ficcionalizar.

El primero, autobiografía levemente disfrazada de ficción, se da cuando el autor enmascara por medio de la ficción ese material verdadero que ha tomado de su propia vida; lo hace así porque “inconscientemente o íntimamente considera que sus experiencias no valen la pena de ser contadas si no es a través de un medio que, por así decir, las ennoblezca, o las universalice” (Marías, 1987 en 2001, p. 74). Por su parte, el segundo modo, autobiografía que se pretende totalmente verídica, es la propia del memorialista; aquí

el autor quiere hacer pasar por estrictamente verdadero todo lo que cuenta, por lo que no recurrirá a la ficción sino que hará gala de su memoria exactísima. Estos dos caminos, admite Marías, producen en el lector cierta sensación de escepticismo, pues éste sabe que detrás de lo ficticio siempre hay un rescoldo de realidad:

los lectores podemos tener siempre la sospecha -puesto que detrás de la ficción hay siempre alguien «real» y eso no se nos oculta -de que en todo caso estamos asistiendo a una verdad... cómo llamarla... una verdad transpuesta, una verdad fingida, un informe verdadero en clave. (1994 en 2001, p. 167)

De igual manera, sospecha de aquello que se proclama como totalmente verdadero, pues no hay nada que escape de la tergiversación al ser contado.

Es el tercer modo de emplear o presentar lo autobiográfico en la escritura el que le interesa a Marías. Consiste en que el autor: “presenta el texto como ficción pero no [...] hace nada para ficcionalizarlo” (1987 en 2001, p. 78). Es decir, la obra literaria es presentada como obra de ficción, pero esta tiene “todo el aspecto de una confesión, y además, el narrador recuerda claramente al autor, sobre el cual solemos tener alguna información, sea en el propio libro, sea fuera de él.” (1987, p. 79 en 2001). Así, como resultado, el lector se debate entre dos ambigüedades, por un lado, desconfía del supuesto estatuto ficcional de la obra ya que lo que en ella se cuenta parece ser la historia real de su autor, solo que medianamente disimulada; por otro lado, si el lector admite que en la novela reposa la verdadera historia de su autor, empezará a sospechar que precisamente esta creencia -la de la verdad extraliteraria del relato y la probable comprobación empírica de los hechos- le sirve a dicho autor para hacer pasar como suyas vivencias que al final no son más que invenciones.

Quien tuviera algún dato sobre la biografía de Javier Marías o que, por lo menos, hubiese leído la información de la solapa del libro, se daría cuenta de que el narrador y el autor empírico -en término de Eco- parecían ser uno y el mismo: madrileños de treinta y tantos, lectores de español en Oxford, ... Marías recalca que *Todas las almas* no es relato de su autobiografía, sino que sus experiencias de vida son empleadas en ella como material para la ficción, pero una ficción que pretende instaurar la ambigüedad entre lo que fue (Javier Marías) y lo que pudo haber sido (el narrador) de él. De esta manera, el narrador se

convierte en una manera de experimentar sus vidas posibles, de vivir un desdoblamiento entre lo que en realidad fue y lo que pudo haber sido mientras vivió y enseñó en Oxford.

Tal desdoblamiento entre narrador y autor se marca en los primeros párrafos de la novela: “necesité establecer de manera explícita esa ardua separación y distinguir entre «el que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió» y «aquel que lo vio y al que le ocurrió», para así negar la identidad entre ambos” (Marías, 1989 en 2001, p. 102). Marías podía entonces prestarle elementos de su propia vida al narrador sin nombre para ampliar la ambigüedad, sin embargo, a medida que transcurre la narración, la distinción se va difuminando por lo que, el narrador que un principio inició siendo solo una posible versión de Marías: “quien pude ser y uno fui”, al transcurrir la novela se estaba convirtiendo en no otro que Marías. En este tira y afloja de ambigüedades e identificaciones hubo un hecho que, aunque definitivamente rompió la identificación, seguía cultivando la ambigüedad inicial: a su regreso a Madrid, el Español se casa y tiene un hijo.

Es importante señalar lo anterior porque, por un lado, este hecho rompe la identificación total ente autor-narrador y, por otro, era verosímil que Javier Marías al regresar en 1985 de Oxford se casara y tuviera un hijo. Es decir, la intención de que el narrador fuera «quien puede ser pero no fui» se mantiene:

Yo, el autor, sí podría haberme casado y haber tenido un hijo a mi regreso de la ciudad de Oxford. Mediante este sencillísimo subterfugio (que por otra parte no era eso, sino que resultaba necesario para la trama de la novela), el Narrador pudo seguir acumulando características o elementos del disfraz del autor hasta la saciedad sin que la ambigüedad requerida se quebrara en uno ni otro sentido. Pudo, en suma, constituirse a lo largo de la totalidad del texto en «quien yo pude ser pero no fui» (Marías, 1989 en 2001, p. 106)

Así al autor español le interesa contar lo que pudo haber sido y asegurar la verosimilitud del relato al tener este material narrativo origen en su autobiografía. La historia de *Todas las almas* no es un fragmento de la biografía de Javier Marías, pero sí es la narración de aquella vida que él pudo vivir pero no vivió, de aquello que pudo ser y no fue. De nuevo, se confirma la premisa aristotélica de que el poeta no habla de lo que aconteció sino de lo que pudo ser.

Hay una justificación para que Marías decida contar lo posible y que, de hecho, sus narradores al interior de cada relato, cuenten también no lo que sucedió en ese mundo ficcional sino lo que ellos creen posible de haber sucedido, ésta es que para él sólo la ficción puede contarse. En efecto, en el discurso con ocasión a la aceptación de su puesto como académico de la RAE, “Sobre la dificultad de contar”, Marías argumenta: “la imposibilidad de contar nada acaecido, real, de marea absolutamente segura, veraz, objetiva, completa y definitiva.” (Marías, 2013, p. 1315).

No es posible contar o relatar con absoluta verdad los hechos acaecidos porque para hacerlo se emplea la lengua, instrumento que deforma por las siguientes razones: primero, convierte en sucesivo lo que fue simultáneo; segundo, delimita a criterio del relator el principio y el fin de los hechos; tercero, introduce la subjetividad de aquel que cuenta; cuarto, al contar siempre se otorga más de lo que en un principio se quiere decir, debido al carácter explosivo y multiplicador del signo, las palabras traen consigo otras historias: “las palabras, de tan gastadas, van cargadas de significación” (Marías, 2013, p. 1316); y, finalmente, la última razón, quinto, no es posible conocer la totalidad de nada, por lo que cualquier relato será siempre parcial y defectuoso: “Cualquiera que se dedique a contar algo cierto, algo pretendidamente verídico, algo ocurrido o acaecido [...] será siempre susceptible de ser corregido, enmendado, aumentado o desmentido” (Marías, 2013, p. 1321).

Así pues, la lengua condiciona la realidad. Condicionar quiere decir que media el modo de percibirla. Las palabras son traducciones de las cosas, ya que permiten referirnos a ellas sin tenerlas al frente, son signos. La lengua representa un objeto, pero no es ese objeto, por lo que, al contar, por más que se acerque al suceso que narra, no será nunca ese suceso, así, resulta imposible contar con total y absoluta exactitud cualquier hecho acontecido. La lengua deforma, tergiversa, es esencialmente metafórica, agrega o disminuye pero nunca mantiene en un estado de “pureza” lo que cuenta. Esto que advierte Marías, ya lo había señalado Aristóteles: “es que todos, al contar algo, añaden por su cuenta, pensando agradar”. (*Póét. 1460a11-18*).

Sin embargo, estas acciones que inevitablemente acompañan al lenguaje son las que posibilitan la literatura. En efecto, aquellas cinco razones que según Marías entorpecen

contar la realidad, son las que definen el quehacer literario: primera, la escritura es siempre sucesiva; segunda, toda historia de ficción relatada posee un inicio y un final distinguibles; tercera, en cada historia está la marca del estilo de su autor; cuarta, la literatura se enriquece gracias a su dimensión connotativa, la buena literatura debe sobrepasar la mera denotación; y quinta, una obra literaria, una novela, por ejemplo, brinda una historia definitiva e inmutable, sus páginas ya están escritas de una vez y para siempre, el tiempo no la corregirá.

El contenido de la ficción puede contarse en su totalidad, con un principio y un fin seguros: “no puede agregársele ni restársele nada, [...] no es provisional ni parcial, sino completo y definitivo.” (2013, p. 1329). Es entonces que, en cierta medida, adquiere más realidad una novela porque ofrece un cuadro completo, reúne una totalidad que sí podemos aprehender: “Una novela no sólo cuenta, sino que nos permite asistir a una historia o a unos acontecimientos o a un pensamiento, y al asistir comprendemos.” (1996, p. 419)

La razón que en definitiva hace que sea necesaria la ficción tienen que ver con, como el título del discurso del 2008 lo apunta, la dificultad de contar. Al parecer, como ya se expuso, relatar hechos fielmente o ciñéndose a su realidad no es posible, sin embargo: “ese novelista que inventa es el único facultado para contar cabalmente, a diferencia de los ya mencionados cronistas, historiadores, biógrafos, autobiógrafos, memorialistas, diaristas, testigos y demás esforzados de la narración abocados a fracasar” (Marías, 2013, p. 1329). En suma, tenemos entonces que sólo la ficción puede verdaderamente contarse, y si definimos ficción como el reino de lo posible concluiremos que sólo lo posible puede contarse.

Sobre esto último, es en el ensayo “Siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas” (1993) donde Marías considera la ficción en términos de la posibilidad. El texto expone siete razones que deberían persuadir a cualquiera para no escribir novelas: 1. ya existen muchas y el número va en aumento, 2. cualquiera es capaz de escribirlas, 3. no es una labor que da dinero, 4. tampoco trae fama o gran reconocimiento, 5. la novela no asegura la inmortalidad, 6. el novelista no conoce de primera mano la reacción de todos los lectores ante su obra y, por último, en el numeral siete (7) se agrupan aquellas razones que aún no se habían incluido en el listado: la soledad, la angustia, el forcejeo con la lengua,...

Sin embargo, basta una sola razón para olvidar las anteriores y decidir por qué sí es válida la escritura de una novela, aquí es donde aparece la ficción ligada a la posibilidad:

Escribirlas permite al novelista vivir buena parte de su tiempo instalado en la ficción, seguramente el único lugar soportable, o el que lo es más. Esto quiere decir que le permite vivir en el reino de lo que pudo ser y nunca fue, por eso mismo en el territorio de lo que aún es posible, de lo que siempre estará por cumplirse, de lo que no está aún descartado por haber ya sucedido ni porque se sepa que nunca sucederá. (Marías, 1993 en 2011, p. 163).

De hecho, en este mismo ensayo, Marías (1993 en 2011 pp. 163-164) insiste en que si el novelista cree que su deber es plasmar lo actual, lo que es o lo que sucede, está del todo equivocado y confunde su quehacer con el del reportero o cronista. Sin hacer alusión a él, sin siquiera mencionarlo, estas son palabras de Aristóteles, es una clara reminiscencia de la distinción que establece el Estagirita entre la labor del poeta y la del historiador, en el capítulo noveno de su *Poética*, tal como se mostró en el capítulo anterior.

Así pues, la ficción incluye:

no lo inverosímil ni lo fantástico, sino simplemente lo que pudo darse y no se dio, lo contrario de los hechos, los acontecimientos, los datos y los sucesos, lo contrario de «lo que ocurre». Lo que *sólo* es posible sigue siendo posible, eternamente posible en cualquier época y en cualquier lugar, y por eso se pueden leer aún hoy el *Quijote* o *Madame Bovary* [...] Es el lugar más soportable [...] es también el futuro posible de la realidad. Y aunque nada tenga que ver con la inmortalidad personal, esto quiere decir que para cada novelista existe una posibilidad -infinitesimal, pero posibilidad- de que lo que escribe esté configurando y sea ese futuro que él nunca verá. (Marías, 1993 en 2011, p. 164).

En este ensayo se reúnen dos ideas que resultan fundamentales, por un lado, define la ficción como el reino de lo posible, y, por otro, distingue el oficio de poeta y del historiador en términos de lo posible. Es decir, se hace explícita la conexión entre lo que Aristóteles propuso en su *Poética* y lo que Javier Marías considera es lo que le compete al escritor de ficción. Es más, así como afirma que escribir novelas vale la pena porque permite instaurarse en el reino de lo posible, en lo que pudo ser y en lo que podrá ser, eso es lo que manifiesta en su obra.

Mención aparte merece la alusión que Javier Marías hace a la posibilidad en “Lo que no se ha cumplido”, prólogo a una nueva edición de *El hombre sentimental*, publicada

por primera vez en 1986, pues en él anticipa que el tema de la novela es el amor que se anuncia o se recuerda:

Digamos que es un sentimiento que exige siempre algo ficticio *además* de lo que le procura la realidad. Dicho con otras palabras, el amor tiene siempre una proyección imaginaria, por tangible o real que lo creamos en un momento dado. Está siempre por cumplirse, es el reino de lo que puede ser. O bien de lo que pudo ser. (1987 en 2006, p. 160)

En otras palabras, lo posible se manifiesta o se conoce por medio de la ficción, el sentimiento que activa con mayor intensidad o dispara nuestra capacidad de ficcionar es el amor, luego a través del amor se vive también la posibilidad; pero solo en su proyección (el futuro), en la fabulación inicial de lo que podría llegar a ser y en su retrospección (el pasado) lo que pudo haber sido; en otros términos, la posibilidad se manifiesta entonces por medio de la prolepsis y la analepsis. Si la ficción se manifiesta en los tiempos verbales, la posibilidad cabe sólo en estos dos, ya que el presente es siempre inmediato y no hay cabida en él a un podría o a un quizá; la inmediatez del ahora descarta la baraja de opciones de la posibilidad. El poeta no es un cronista, es un fabulador porque no cuenta el ahora sino el pasado y el futuro posible.

Recopilando, lo que intenta poner de presente Marías es la fuerza y la necesidad de la ficción. Ya ha dicho que sólo se puede contar lo ficticio y que además la ficción se identifica con lo posible. Hay tres argumentos más a favor de la posibilidad como campo de la ficción: la ficción aumenta y amplía la realidad, el pasado o los hechos históricos aún perviven gracias a la ficción y, tercero, la posibilidad permite comprendernos mejor a nosotros mismos.

El primer argumento se ha deducido de textos de Marías que aparecieron en diferentes años: “Lo que no sucede y sucede”, discurso pronunciado el 2 de agosto de 1995 con ocasión del premio Rómulo Gallegos por la novela *Mañana en la batalla piensa en mí*; “Todo es nuestro” artículo aparecido en su columna Zona Fantasma en el año 1996; y, finalmente, “Sobre la dificultad de contar”, discurso de entrada a la RAE en el 2008, sobre el cual ya nos hemos referido y que, dicho sea de paso, en gran parte recopila lo que ha expuesto a lo largo de los años en sus ensayos, artículos y textos críticos. Los tres coinciden en que la ficción es necesaria para el hombre porque permite contemplar las posibilidades

que se descartaron y se descartarán en la vida. En efecto, en “Lo que no sucede y sucede se lee”:

Parece cierto que el hombre -quizá aún más la mujer- tiene necesidad de algunas dosis de ficción, esto es, necesita lo imaginario además de lo acaecido y real [...] necesita conocer lo posible además de lo cierto, las conjeturas y las hipótesis y los fracasos además de los hechos, lo descartado y lo que pudo ser además de lo que fue. [Vemos la vida como] el resultado y el compendio de lo que nos ha ocurrido y de lo que hemos logrado y de lo que hemos realizado, como si fuera tan sólo eso lo que conformara nuestra existencia. Y olvidamos casi siempre que las vidas de las personas no son sólo eso: cada trayectoria se compone también de nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos, de lo que una vez dejamos de lado o no elegimos o no alcanzamos, de las numerosas posibilidades que en su mayoría no llegaron a realizarse - todas menos una, a la postre- [...] Las personas tal vez consistamos, en suma, tanto en lo que somos como en lo que no hemos sido, tanto en lo comprobable y cuantificable y recordable como en lo más incierto, indeciso y difuminado, quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser. (1996, pp. 416-417)

Necesitamos de la ficción porque esta nos recuerda que también la existencia se compone por las posibilidades que nunca se dieron. La ficción es la que mejor nos recuerda esta dimensión de las posibilidades que no se dieron, de lo que pudo ser y no fue, sobre todo, la ficción en las novelas que son su manera más elaborada.

El artículo “Todo es nuestro” vuelve sobre que la literatura, la ficción, y más en específico, la novela, permite entender que los hombres son también las posibilidades que descartan:

En ellos [los libros] como en ninguna otra cosa comprendemos que no somos solamente lo que nos ha ocurrido y lo que hemos realizado, nuestros logros y nuestros actos y lo que podemos contarnos a ciencia cierta de nuestras vidas, sino que también consistimos en lo que no nos sucede ni va a sucedernos, en lo descartado o inalcanzable, en lo no conseguido que tal vez quisimos, en lo no cumplido y en lo que nunca pasó pero fue posible y acaso lo es todavía; e incluso en lo no concebido ni imaginado. En ellos están las vidas que dejamos de lado y las palabras que dejamos de lado y que por eso no son menos nuestras. (Marías, 1996 en 2001, p. 210)

Nuestra realidad es más amplia, no sólo abarca lo que nos aconteció y acontece, el pasado descartado que quedará para siempre como una posibilidad que no se dio, y el futuro posible que es un anhelo y una esperanza -o tal vez sea sólo zozobra- también nos constituye; lo sabemos o lo vemos gracias a la ficción que nos proporciona la literatura.

Por último, baste agregar esta consideración de “Sobre la dificultad de contar”:

Suele hablarse -yo mismo lo he hecho en otras ocasiones- de la parvedad de nuestras existencias reales, de la insuficiencia de limitarse a una sola vida y de cómo la literatura nos permite asomarnos a otras o incluso vivirlas vicariamente, o atisbar las posibilidades que descartamos o que quedaron fuera de nuestro alcance o nos atrevimos a emprender. Como si precisáramos conocer lo improbable además de lo cierto, las conjeturas y las hipótesis y los fracasos además de los hechos, lo remoto, lo negado y lo que pudo ser además de lo que fue o lo que es; y, por su puesto, dialogar con los muertos. (Marías, 2013, p. 1328)

Arriba se mencionó que el siguiente argumento a favor de la ficción es que el pasado o los hechos históricos aún perviven gracias a ella. Y es que el pasado también es incierto porque no hay manera de contarlos con absoluta certeza, la memoria falla, está poblada de vacíos y sombras. Tal como advierte el Doctor en Filosofía César Fredy Pongutá, a propósito del tratamiento de la memoria en la obra de Marías: “Del pasado solo sabremos fragmentos, nada completo, y es más lo que se borra y se pierde por el agujero del olvido.” (2007).

Es más, de lo que ha sucedido en el mundo poco hay registrado y muy poco se recuerda, siendo así se pregunta Marías, ¿por qué nos empeñamos en mantener vivos y vigentes a los entes de ficción? De hecho, recalca el autor, recordamos con mayor nitidez -o con nitidez alguna- a los personajes que han sido revestidos de ficción: Rodrigo Díaz de Vidar, el Cid campeador, o los reyes ingleses protagonistas de dramas históricos shakespearianos. Visto así, parece que los sucesos del pasado viven y perduran gracias a la ficción, aunque en esta fusión entre ficción y realidad, la primera sale ganando:

Pero al mismo tiempo, cada vez que eso ocurre, la representación artística de esos sujetos históricos se superpondrá a los datos reales que sobre ellos se tengan, hasta el punto de suplantarlos y asimismo borrarlos. *Grosso modo*, por tanto, nos encontramos con la siguiente paradoja: para que un personaje histórico y real permanezca en la memoria de las

gentes, le es necesario revestirse de una dimensión imaginaria, o de ficción, que es lo que, por otra parte, va a acabar por falsearlo, difuminarlo y finalmente borrarlo en tanto que verdadero personaje histórico. Es como si el último y más eficaz reducto de la memoria fuera lo que la niega, la ficción, obligada a tergiversar los hechos y a distorsionar esa memoria a la vez que la preserva. (Marías, 2013, p. 1326).

Se pregunta Marías, pensando en su propia obra, si lo que en el futuro se recordará de algunos de sus seres queridos cercanos -su padre Julián Marías, el hispanista Sir Peter Russell y el académico Francisco Rico- será el trasunto literario que de cada uno ha creado en sus novelas. El tiempo lo dirá.

Finalmente, la última consideración a favor de la ficción y, quizá, la que anuda y encierra a las que se han esgrimido hasta el momento es que la posibilidad permite comprendernos mejor a nosotros mismos:

en ocasiones comprendemos mejor el mundo o a nosotros mismos a través de esas figuras fantasmales que recorren las novelas o de esas reflexiones hechas por una voz que parece no pertenecer del todo al autor ni al narrador, es decir, no del todo a nadie. (1996, p. 420).

Marías recuerda que la literatura nos permite asistir a una vida y, aún es más, “impide considerarlas como una abstracción o un número vacío de contenido, de biografía, de historia” (1996 en 2001, p. 210). La novela focaliza una historia particular, limita el campo de visión a lo que acontece a unos personajes concretos, es decir, cuanta desde lo particular, pero desde ahí logra que lector aprecie la generalidad y no sólo conozca su naturaleza humana, sino que la reconozca. La literatura tiene tal poder que nos mete bajo la piel del otro, nos hace sufrir con él, nos fuerza a comprender las tribulaciones de los personajes, porque en el fondo posiblemente han sido, son o serán las nuestras. Las novelas son registros de posibles realidades humanas y por eso nos conmueven y nos interpelan, nos incomodan y generan interrogantes, porque develan nuestra naturaleza.

Vimos a lo largo de este apartado que la interpretación conjunta de sus ensayos, artículos críticos, discursos y otros textos de esta índole, permite trazar en Javier Marías un camino que devela que en el centro de su proyecto literario está la posibilidad. Desde unos narradores en primera persona que cuentan no lo que sucede en el mundo de ficción al que pertenecen, sino lo que ellos creen la mejor posibilidad de los hechos, narradores que nunca admiten como verdadero su relato porque saben, y no esconden, que es sólo una fabulación

posible. Siguiendo por un autor que reviste a sus protagonistas con sucesos y rasgos de su propia vida porque ve en ellos el modo de construir versiones posibles de sí mismo, sin que esto le reste mérito a su escritura, pues al fin y al cabo lo que le interesa es explorar la ficción. Ficción que concibe como reino de lo posible y como única dimensión que realmente puede contarse. Así para llegar finalmente, a una poética del contar, en defensa de la ficción (y por lo mismo, de la posibilidad), esfera que integra, amplía y permite un mejor conocimiento de la realidad humana.

2.2 La posibilidad en *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*

Examinadas las consideraciones que Javier Marías ha desarrollado sobre su obra y proyecto literario, es momento de emplearlas para constatar de qué manera *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo* son analizables bajo la óptica de la posibilidad. Así pues, la inclusión de rasgos autobiográficos, la narración en primera persona y la narración hipotética que se desliza al presente del indicativo son los elementos -ya vistos en el apartado anterior- en los que se hará énfasis.

Todas las almas, publicada por Anagrama -editorial con la que el autor rompería relaciones años después- a finales de la década de los ochenta (1989), supone la génesis del Ciclo de Oxford. Bajo este nombre, la editora Inés Blanca agrupó las novelas de Marías que tienen por denominador común aquella ciudad inglesa: *Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo* (1998), *Tu rostro mañana* (2002-2007), y el volumen de ensayos *Las huellas dispersas* (2013). De la obra del 89 surgió, una década después, *Negra espalda del tiempo*, novela que tuvo como propósito aclarar y desentrañar las relaciones y confusiones entre realidad y ficción que suscitó aquella; asimismo, es antecedente inmediato de la novela en tres partes *Tu rostro mañana*, donde se cuenta que el caballero español (narrador de la *Todas las almas*), ahora con nombre propio Jaques –o Jack o Jaime o Jaco- Deza, vive un nuevo exilio voluntario en Inglaterra.

El crítico literario Jorge Iván Parra describe la relación entre ambas novelas en los siguientes términos:

Negra espalda del tiempo (1998) se nos antoja un libro novedoso, original, complejo, lúdico e impecablemente escrito. Son 21 capítulos que conforman lo que el mismo autor denomina

“falsa novela” o libro de incisos, que en buena parte se dedica a comentar el libro que por su contenido sirve de hipotexto, es decir, hacer posible la escritura de éste. Me refiero a *Todas las almas*. (2002, p. 215).

En efecto, ambas novelas están emparejadas, pues la primera motivó la escritura de la segunda, esto mismo confiesa Marías sobre el objetivo de *Negra espalda*, asegurando así que esta obra carecerá de un rigor formal y de estructura, su voz será antojadiza, hilará recuerdos, coincidencias, eventos y fragmentos de su vida que ocurrieron antes y después de la aparición de *Todas las almas*:

voy a relatar lo ocurrido o averiguado o tan solo sabido [...] a raíz de la escritura y divulgación de una novela, de una obra de ficción. No es seguramente gran cosa ni todavía grave ni tampoco acuciante, acaso sea entretenido para el lector curioso dispuesto a acompañarme en principio, para mí tiene la diversión del riesgo de contar sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni buscar coherencia. (1998, p. 11).

Sobre los fragmentos y elementos de su vida hay que señalar que, como ya se explicó, a partir de *Todas las almas*, Marías incluyó rasgos autobiográficos en su obra. De hecho, derivado de tales préstamos, en esta novela se dio una identificación casi total entre autor y narrador. Aunque es *Negra espalda del tiempo* donde el mismo Marías detalla y examina qué tanto hay de comprobable, es decir, cuáles elementos de su vida incluyó en su novela de Oxford y de qué manera lo hizo, podemos exponer también algunas referencias directas de *Todas las almas* que convierten al narrador en un trasunto de Javier Marías.

Ya desde el primer párrafo de la novela de Oxford se intenta establecer una distinción entre ambos, como si Marías admitiera que, aunque le presta su historia a este narrador, no es *él* quien está plasmado allí, así a ambos les suceda lo mismo:

Pero para hablar de ellos tengo que hablar también de mí, y de mi estancia en la ciudad de Oxford. Aunque el que habla no sea el mismo que estuvo allí. Lo parece, pero no es el mismo. Si a mí mismo me llamo *yo*, o si utilizo un nombre que me ha venido acompañando desde que nací y por el que algunos me recordarán, o si cuento cosas que coinciden con cosas que otros me atribuirán, o si llamo *mi casa* a la casa que antes y después ocuparon otros pero yo habité durante dos años, es sólo porque prefiero hablar en primera persona, y no porque crea que basta con la facultad de la memoria para que alguien siga siendo el mismo en diferentes tiempos y en diferentes espacios. El que aquí cuenta lo que vio y le

ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador. (Marías, 2006, pp. 17-18)

Pareciera que Marías intenta señalar que la mediación del tiempo nos convierte siempre en personas diferentes, así, la memoria no basta como vehículo para revivir lo pretérito. A pesar de lo cierto de su afirmación, con el anterior párrafo, Marías quiere avisar al lector -y quizá también a sí mismo- que lo que se dispone a relatar podrá parecer una confesión, una biografía, pero no lo es; no es de sí mismo “su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador”. Si recordamos lo que plasmamos en páginas anteriores sobre el modo en que Javier Marías emplea el recurso de préstamo autobiográfico en función de la ficción, estamos autorizados para decir que quien “aquí cuenta lo que vio y le ocurrió” es un *yo posible* del autor. Es completamente verosímil que, durante sus dos años en Oxford, el autor español hubiese entablado un romance secreto con alguna colega, también lo es que al regresar a su país se hubiese casado y formado una familia. Lo que vivió el narrador, le pudo suceder a Marías, pero no fue así, sin embargo, éste acude a la ficción para explorar esa vida descartada que no fue pero sí pudo haber sido.

Ahora bien, en *Negra espalda del tiempo* el vínculo entre narrador y autor es aún más ambiguo, o, mejor, es definitivo. Marías no intenta disimular su voz, ni desvincularse de su narrador, tampoco prestarle rasgos a un ente posible de sí mismo, pues es él quien esta vez relata. Así lo explica después de afirmar cual fue la novela que dio pie a confusiones entre ficción (narrador) y realidad (autor):

En todo caso, esa novela titulada *Todas las almas* se prestó también a la casi absoluta identificación entre su narrador sin nombre y su autor con nombre, Javier Marías, el mismo de este relato, en el que narrador y autor sí coincidimos y por tanto, ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo. (1998, p. 16)

En efecto, como su narrador en *Todas las almas*, Javier Marías durante dos años (1983 a 18985) enseñó teoría de la traducción y dictó conferencias sobre literatura española de la postguerra en la Universidad de Oxford. También, como su narrador, vivió en una casa piramidal de tres pisos. Las descripciones que de la ciudad ofrece -estática, ensimismada, con días eternos en la primavera, atestada de mendigos y librerías- intentan asemejarse a la Oxford de sus recuerdos. Así, en *Negra espalda del tiempo*, Marías admite

lo que sí se corresponde casi con fidelidad entre lo que relató en la novela del 89 y su paso por Oxford, es decir, lo que comparten narrador y autor: el ambiente de la ciudad, su cacería en las librerías de viejo, las campanadas incesantes de las iglesias, el ambiente de la estación de Didcot, el encuentro fugaz con una bella rubia en esa misma estación y su conocimiento biográfico de John Gawsorth. (Marías, 1998, pp. 17-18).

Al mencionar su infancia, el narrador señala en *Todas las almas* que: “en mis ojos se dibujaban quizá imágenes madrileñas de la calle Génova y de Covarrubias y de Miguel Ángel, [...], puede que la imagen de cuatro niños caminando por esas calles con una criada vieja” (2006, p. 63). Por esas mismas calles transcurrió parte de la niñez de Javier Marías, al lado de sus tres hermanos Miguel, Fernando y Álvaro. Esto lo sabemos también gracias a *Negra espalda del tiempo*. Esta novela resulta íntima y, en momentos, biográfica; cuenta de esto lo da el que mencione a su abuela andaluza María Aguilera (p. 25); a su padre Julián Marías, quien fue perseguido y acusado por el franquismo (p. 29); su época de enseñanza en la Universidad Complutense de Madrid (p. 31), la reacción de sus colegas oxonienses ante la aparición de su novela (pp. 79-100), así como las gestiones de su edición internacional (pp. 291-301), la maldición que pesó sobre tres generaciones de primogénitos en una rama materna de su familia (p. 370), además aquellos seres que no tuvieron tiempo de “acostumbrarse al aire” (p. 264) y fueron pronto expulsados del mundo: el hijo de su amigo Aliocha Coll que murió a unos días de nacer; Eva, la primera hija de Juan Benet, fallecida apenas a los seis meses de vida; y, por último, Julianín, quien pudo haber sido su hermano mayor, pero murió apenas a los tres años y medio de vida.

Este episodio, el referente a su hermano, resulta bastante conmovedor, pues, sin tono sentimentalista y lastimero, Marías insinúa el dolor de sus padres ante la pérdida y reflexiona sobre cómo la rueda del mundo parece tener prisa por seguir su marcha y expulsa sin miramientos a aquellos que no alcanzaron a dar sus primeros pasos. Recuerdos y consideraciones que son bienvenidas en la novela ya que:

La negra espalda del tiempo es el revés del tiempo, lo pasado o lo no transcurrido; es el improbable lugar en el que permanecen el recuerdo, lo imaginado, lo que ya pasó y lo que sucederá. Es el tiempo de lo novelesco, el de los muertos y los no nacidos. (Parra, 2002, p. 216).

Por otro lado, cuando introduce el tema de las librerías de viejo en *Todas las almas* (2006, p. 85) y habla de Arthur Machen como uno de sus autores predilectos y objeto de sus cazas bibliófilas, apunta sobre él que: “en una encuesta hecha a cincuenta literatos británicos durante nuestra Guerra Civil, fue el único que- quizá para no desdecirse de sus afinidades con el terror más puro- hizo públicas sus preferencias por el bando de Franco” (2006, p. 85). En realidad, la declaración por parte de Machen de su preferencia por Franco sí ocurrió, y la expresó en una encuesta publicada en el artículo “Authors take sides on the Spanish Civil War” de junio de 1937. Esta información la recoge Marías en el texto “Cuando los españoles querían cortarse el cuello” (1995, en *Literatura y fantasma*, pp. 189-193), en el que glosa el mencionado artículo y las respuestas de los escritores anglosajones más representativos de los años 30.

Siguiendo con el tema de las librerías oxonienses, hay una que destaca en *Todas las almas*, la del matrimonio Alabaster, pareja de libreros de mediana edad – o tal vez, un poco más-: ella, concentrada en las cuentas y en transcribir títulos y cifras en el libro de registro de cara a la pantalla en la que se proyectaba el video del sótano de su tienda; él, de espíritu un tanto más enérgico, con sonrisa de galán antiguo y vestido siempre de manera deportiva. Su tienda la solía frecuentar el narrador en medio de sus deambular por la ciudad estática. Ahora bien, según nos enteramos en *Negra espalda del tiempo* (1998, pp. 114-140), el señor y la señora Alabaster estuvieron ligeramente inspirados en el matrimonio Stone, de la “librería Titles, en Turl Street” (p. 114). Cuando éstos supieron que estaban retratados en una novela decidieron venderla también en su local, aun cuando allí sólo se vendían libros de viejo y rarezas literarias:

‘Santo cielo’, pensé, ‘Los Stone asumen que los Alabaster son ellos y por eso les hace gracia vender en su tienda una novela que según ellos habla de ellos y de esa tienda en la que ellos venden ahora esa novela que de ellos habla.’ (1998, p. 121)

Cuando después de la publicación de la novela Javier Marías visita su librería, ellos, al escuchar sobre la adaptación cinematográfica de la obra que empezaría a rodarse, le preguntan si hay posibilidades de que sean tenidos en cuenta para interpretar en la gran pantalla al matrimonio Alabaster, sobre lo que comenta:

No daba crédito. Los Stone no sólo asumían ser el modelo de los Alabaster, sino que querían encarnarlos, prestarles su presencia y su físico si estos personajes salían del libro y adquirirían corporeidad y semblante en una película, un extraño viaje de ida y vuelta en el supuesto de que su creencia y su apropiación o identificación hubieran sido acertadas. (1998, p. 132)

Es más, los Stones en esa misma visita le muestran al narrador una copia de una entrevista que concedieron a un medio local, en la que afirman haber salido en la novela española de Xavier Marías (1998, p. 135). Es decir, los Stones y su reacción frente a los Alabaster, son ejemplo del tipo de confusiones entre ficción y realidad a las que dio lugar *Todas las almas*. Derivado de ciertas semejanzas entre lo que vivió Marías y lo que plasmó en ésta novela, se desencadenaron reacciones y eventos que le dieron corporalidad a aquello que empezó siendo ficticio y terminó afincándose en la realidad (se ampliará esta aseveración al hablar de John Gawsworth unas páginas más adelante); y, del mismo modo, lo real se convirtió en ficción.

Muestra de esto último es que personas que inspiraron personajes, al verse revestidos de ficción, ya no quisieron pasar a la posteridad -si es que las novelas aún aspiran a llegar a ella- como entes de ficción, sino como personas reales. Francisco Rico, por ejemplo, su amigo, especialista en Cervantes y miembro también de la Real Academia, sirvió como base para el personaje anecdótico “el profesor del Diestro” de *Todas las almas*; sin embargo, cuando Marías quiso volver a emplear este personaje en otra novela, *Corazón tan blanco*, ya no pudo hacerlo, pues Rico quería aparecer en la ficción no impostado con un nombre extraño, sino como él mismo: Francisco Rico. Aunque para esa novela no logró convencer a Marías -quien terminó no mencionando en *Corazón tan blanco* al profesor del Diestro, pero sí a un profesor Villalobos (2014, p. 281)- sí lo consiguió en posteriores, pues como tal, llamándose Francisco Rico y ostentando sus características y eventualidades biográficas, aparece en novelas como *Tu rostro mañana* (2013, p. 938), *Los enamoramientos* (2013, p. 97) y *Así empieza lo malo*. (2014, p. 57).

Lo concerniente al supuesto paralelo entre sus personajes y las personas que trató en Oxford, se expone en el capítulo cuarto de *Negra espalda del tiempo* (2006, pp. 37-55). Así pues, mencionemos algunos nombres de sus colegas o conocidos oxonienses y el personaje

que inspiraron o en el que se creyó ver su reflejo: Walter Thomas, portero de All Souls, correspondería al portero Will de la Tayloriana. Anne Joseph Hyde, sería la florista gitana Jane. Eric Southworth¹², hispanista, colega y gran amigo de Marías -a quien, de hecho, le dedica *Todas las almas* y *Berta Isla*- se identificó con Cromer-Blake; servir de inspiración a este mismo personaje también se le atribuyó a Philip Lloyd-Bostock, quien murió unos meses después de la marcha de Marías. Ian Michael, su jefe de Departamento, medievalista e hispanista, escribía novelas policíacas bajo pseudónimo, se equiparó a Aidan Kavanagh. Por último, Peter Edward Lionel Russell Wheeler, inspiración para Toby Rylands; aunque después, como Rico y Southworth, ya sería él mismo personaje principal en *Tu rostro mañana* y secundario en *Berta Isla*.

Ya trabajada la inclusión de rasgos autobiográficos en *Todas las almas* y su eco, explicación y ampliación en *Negra espalda del tiempo*, centremos la atención ahora en el primer narrador, el de la novela de Oxford, que parece divagar y recordar hechos inconexos y casuales. Para hacerlo, hay que ir escudriñando la novela.

Pues bien, en términos de forma, la novela se estructura en diecisiete capítulos de extensión más bien corta, ningún título o número los precede, están divididos a manera de escenas no continuas, pues los distintos hechos de los que se narra en algunas partes se retoman mucho después o adquieren un sentido completo solo al conjugarse con episodios posteriores. En el prólogo a la edición del 2006, Elide Pittarello afirma:

Es una novela que en su momento desorientó a más de un lector por la ausencia de una trama convencional –la que, para entendernos, permite extraer una síntesis del argumento-, y la mezcla insólita de verdad y ficción, como muestra por ejemplo la presencia documental de dos fotos. (p. 7).

En efecto, Marías, como en su novela inmediatamente anterior, *El hombre sentimental* (1986), presenta a un narrador en primera persona, un profesor español que recuerda su paso de dos años en la ciudad Oxford. Allí dio clases de teoría de la traducción y dictó conferencias acerca de la literatura española postfranquista (ya se mencionó). Además, trabó amistad con el hispanista Cromer-Blake, fue su figura paterna y materna en

¹² En *Berta Isla* aparecerá no como su supuesto trasunto, Cromer-Blake, sino como él mismo, Eric Southworth (Marías, 2017, p. 87)

la ciudad; la autoridad literaria ya jubilada Toby Rylands, de quien se rumoraba que colaboró en su juventud con el Servicio Secreto Británico; y sostuvo un romance adúltero con Clare Bayes. El narrador -de quien se desconoce el nombre y sólo es mencionado por los demás personajes como “el caballero español”- ahora está en Madrid, se ha casado y tiene un hijo, y la seguridad que le brinda saberse en el mundo (pues para él, como se verá más adelante, Oxford es un lugar entre paréntesis, fuera del tiempo y estático) le permite recordar libremente y sin el sentimiento de perturbación que lo inundó durante aquellos dos años.

Así la novela transcurre en dos tiempos, el actual del narrador, es decir, ya casado y establecido en Madrid, dos años después de los hechos de Oxford; y el del recuerdo, que oscila entre los también dos años de enseñanza oxoniense y otros eventos aún más lejanos: el de su propia infancia, la de Clare Bayes, las correrías de juventud de Toby Rylands y las épocas de éxito del escritor John Gawsworth (personajes ficticio y persona de carne y hueso, de quien corresponden las dos fotografías presentes en la novela a las que aludía Pittarello en la cita de arriba). Esto saltos temporales llevan a lugares dispares: las calles de Madrid (Génova, Covarrubias, Miguel Ángel); el río Jumna en Delhi; las librerías de Londres; los rincones, la Universidad y el río de Oxford; la estación de Didcot; Nueva Zelanda y África.

De los anteriores, es Oxford el epicentro de la novela, no porque los eventos que movilizan la narración ocurran en ella, lo que, de hecho, no sucede: el narrador ha formado una familia y tiene proyectos empresariales en *Madrid*, las presuntas misiones y aventuras de Toby Rylands ocurrieron en *el Caribe, África y Nueva Zelanda*, el escritor John Gawsworth publicó sus obras en *Túnez, el Cairo, Argelia y Calcuta*. Incluso, el último encuentro entre el narrador sin nombre y Clare Bayes, sucede en un hotel de *Brighton* (sin contar que lo que ella confiesa tuvo lugar en *Delhi*, más exactamente en el puente que atraviesa el río *Jumna*). Oxford es epicentro, decíamos, no por su dinamismo sino por su estatismo, pues la inmovilidad -a ojos del narrador- es su rasgo fundamental:

Oxford es, sin duda, una de las ciudades del mundo en las que menos se trabaja, y en ella resulta mucho más decisivo el hecho de estar que el de hacer o incluso actuar. Estar allí requiere tanta concentración y paciencia, y tanto esfuerzo luchar contra el natural

aletargamiento del espíritu, que sería una exigencia desproporcionada pretender que además sus habitantes se mostraran activos. (2006, p. 18)

La anterior observación la suscitan los profesores de la Universidad, sus colegas, sin embargo, el estatismo lo comparten todos los habitantes. Por ejemplo, sobre los Alabaster, el matrimonio de librerías cuyo local solía frecuentar cada tanto y del que ya se habló, el español comenta: “Cada vez que entraba me los encontraba así, en la misma posición y disposición inmutables, ella haciendo números en su gran cuaderno [...], él mal apoyado en la escalera de mano, cruzado de brazos [...] y en actitud de espera” (2006, p. 87).

Al estar integrado a este ambiente de letargo durante dos años, el caballero español resultó padeciendo una sensación de malestar, de perturbación por sentirse fuera del tiempo y el mundo. Estar “fuera del tiempo” o mejor, ser inmune a su paso, resulta tan patente en la novela que se refleja o concretiza en un personaje, el portero Will del edificio de la Institución Tayloriana. El anciano Will sufría una extraña hipertrofia del tiempo, gracias a la cual involuntariamente se instalaba en cualquier época de su vida. Es decir, cada día, Will creía estar viviendo un día distinto de su pasado, un día cualquiera de sus más de noventa años; así le atribuía a quienes lo rodeaban los nombres de aquellos seres que pertenecieron a sus épocas remotas.

El portero Will juega entonces, por su enfermedad, a cambiarle la identidad al narrador llamándolo por diferentes nombres según el año en que creyera vivir: 1914 a 1918, Doctor Ashmore-Jones; 1920, Mr. Brome; 1930, Doctor Nott; 1940, Doctor Myer; 1950, Mr. Renner; 1962, Mr. Trevor; 1970 a 1980, Dr. Mayill; y, finalmente, Mr. Branshaw, de cuyo paso por Oxford no se tenía registro, así que el narrador sospechaba que tal vez fuera un nombre de alguien por venir. Lo paradójico del asunto es que, de tantos nombres que se le atribuyen, al final, en *Todas las almas*, el lector no se entera de cuál es el suyo realmente; su identidad en Oxford resulta tan borrosa o “brumosa” (2006, p. 36) que carece de nombre, sólo es el español o el caballero español.

En cuanto a estar fuera del mundo, el narrador sitúa el verdadero movimiento, la vida y el futuro fuera de la isla, en Madrid, en el continente, en los países del mediterráneo. Por lo que resulta natural que lo que vivió durante sus dos años de exilio académico lo considere como un paréntesis que no pesará en la totalidad de su vida. Es decir, al no

pertenecer a Oxford y al saber que tampoco pertenecerá, pues está solo de paso, intuye que las acciones que emprenda mientras dura su estadía no tendrán consecuencias reales en el conjunto de su vida, de su vida en Madrid (esta idea de la vida entre paréntesis mientras se está en el extranjero se ahonda en *Tu rostro mañana*). Sin embargo, mientras permanece allí, su perturbación no cesa, debido a su identidad brumosa -que lo sitúa fuera del tiempo- y porque en Oxford no tiene ningún tipo de raíces, nadie asistió a su pasado:

lo más grave y determinante es que aquí no hay ninguna persona que me haya conocido en mi juventud ni en mi infancia. Eso es lo que me resulta perturbador, dejar de estar en el mundo y no haber estado antes en *este* mundo. Que no haya ningún testigo de mi continuidad. (2006, p. 68)

Sentirse exiliado del mundo lo lleva a buscar vínculos que le produzcan algún tipo de continuidad y permanencia. De ahí lo fundamental de las tres personas a las que alude al iniciar la novela: “Dos de los tres han muerto desde que me fui de Oxford” (2006, p. 17), pues, aunque de distintas maneras, cada uno asume un rol de familiaridad en su vida, al menos, mientras dura su estancia allí, Cromer-Blake como figura paternal, Toby Rylands como mentor y amigo, y Clare Bayes como amante. Con ella tal vez la conexión más profunda, por la índole romántica de su relación y por el descubrimiento mutuo o reconocimiento que experimentan al cruzar sus miradas en la cena en la que se conocieron.

Es precisamente en este episodio de la cena alzada o *high tables* -cenas de etiqueta oxoniense (2006, pp. 48-66)- que el narrador distingue tres tipos de miradas que condicionan el modo en que se leen las intenciones y actos de los demás: la inglesa: velada, opaca e inintencionada; la continental: directa y sin bruma, que provoca turbación por lo transparente y fija; y, por último, una foránea: a medio camino entre ambas. La primera es la que impera en Oxford y la que lucen sus habitantes; incluyendo a la mayoría de los comensales esa noche:

En Inglaterra, como es sabido, apenas se mira, o se mira tan velada e inintencionalmente que siempre cabe la duda de que alguien esté en verdad mirando lo que parece mirar, tan opacos saben tornarse los ojos en su actividad natural. Por eso una mirada continental -por ejemplo la mía- puede provocar turbación en la persona mirada. (2006, p. 53)

La segunda, efectivamente, es la propia del español, así como de otro personaje, el médico indio Dayanand, amigo y a la vez rival de Cromer-Blake; ninguno de los dos es británico por eso su mirar es franco y directo. Finalmente, la mirada foránea es aplicable a Clare Bayes, debido a que su infancia transcurrió en países como la India y Egipto, así, a pesar de su origen inglés, hay algo extranjero en ella, que le permite mirar con un velo aparente y, al mismo tiempo, descubrir las miradas sin bruma.

Respecto a la repercusión de las clases de miradas que se tipifican en esta novela, la Doctora en Filología Hispánica de la Universidad de Colorado, María Steen, propone en el artículo “Técnicas utilizadas por Javier Marías en su novela de Oxford” (2010) que el narrador de *Todas las almas* posee tres estrategias que le permiten acceder al conocimiento del mundo y de las situaciones particulares de los demás personajes: la mirada, la escucha y la conjetura. Sobre la primera, la mirada, Steen señala que: “este narrador omnisciente tiene como misión interpretar las miradas de los comensales en una cena, para descubrir la verdad de sus relaciones [...] El narrador busca información.” (2010, p. 2). Lo que el caballero español descubre, o mejor sería decir, lo que interpreta, pues es él quien lee de tal o cual manera los rostros de sus compañeros de mesa, concierne sobre todo a su futura amante, Clare Bayes.

Es importante señalar este episodio porque en él, y más exactamente cuando en su transcurso ambos se dedican una mirada continental y sin velo, el caballero español anticipa e intuye los tres hechos más importantes de la narración: primero, que su estancia allí sería la historia de una perturbación, un paréntesis ajeno que al final significaría poco en la totalidad de su vida; firme en la creencia que su verdadero yo y su realidad están en Madrid. Segundo, vislumbra el romance que hará más llevadero su paso por Oxford:

Así me miraba Clare Bayes y yo la miraba a ella, como si fuéramos los ojos vigilantes y compasivos el uno del otro [...] Y aunque no la conocía, supe que la conocería y que llegaría a contarle sobre una cama las minucias que le fui confiando -de la calle de Génova, y de Covarrubias, y de Miguel Ángel- a lo largo de tantos meses de encuentros desordenados e intermitentes. (2006, pp. 64-65).

Y, tercero, leyó en los ojos de Clare su infancia en los países del Mediterráneo y creyó que también ella estaba viendo la suya vivida en las calles de Madrid. Es decir, para el narrador,

ambos se reconocieron en su infancia. A parte de que creer que ella asistió a su infancia por medio de esa mirada introspectiva mutua, alivia un poco su sensación de perturbación - pues, de algún modo, Clare se convierte en testigo de su continuidad y su existencia pasada-, también lo autoriza a imaginar la posible niñez de ella, y así introduce una imagen que marcará la revelación, el secreto y la tragedia en la novela: el tren en el puente del río Jumna del que se lanzan o lanzaron las parejas desdichadas:

Yo no sabía que lo estaba viendo [...] pero no puedo dejar de decir que por aquellos ojos oscuros y azules atravesaba ese río brillante y claro en la noche, el río Yamuna o Jumna que atraviesa Delhi [...] Y seguramente también allí el enorme puente ferroviario que cruza el río Yamuna a la altura de la ciudad, observado siempre en la distancia y desde el que, según le contaba el aya con voz misteriosa cuando estaban solas, se había arrojado más de una pareja de amantes desdichados. (2006, p. 63)

Así pues, coincidimos con María Steen al afirmar que la mirada sí es una estrategia de la que hace acopio el narrador pero no sólo -como ella afirma- para obtener información y descubrir el tipo de relaciones entre sus conocidos oxonienses, sino también para ofrecerle al lector las claves que le permiten hilar los distintos episodios que cuenta, y que, al parecer, carecen de conexión: su deambular incesante por Oxford, el coleccionismo de libros y su afición a las librerías de viejo, el vincularse a la Machen Company, el interés por la extraña vida del escritor John Gawsword, su identificación con los mendigos...

Las causas de su perturbación ya se expusieron, así como qué significa que su tiempo en Oxford lo considere entre paréntesis. Ahora, respecto a Clare Bayes, efectivamente pasó sus primeros años en ciudades lejanas como Delhi y el Cairo, debido a los viajes constantes de su padre, el diplomático Tom Newton. El narrador la describe como una mujer expansiva y bella: “ella era negligente y ligera y risueña y olvidadiza” (2006, p. 35). Este carácter festivo posee cierto aire de misterio, así lo admite Cromer-Blake, pues a pesar de su larga amistad, siente que no la conoce del todo. Está casada con Edward Bayes, lo cual no es impedimento para que sostenga amoríos con el caballero español: la mente de su marido no es detectivesca -como según ella sí lo es la de aquel- y él se ahorra de preguntas que dificultarían la convivencia conyugal. Al parecer -le queda esa impresión al lector- ambos tienen un acuerdo tácito que les permite seguir juntos, llevar su matrimonio con tranquilidad, apartando la vista -mirando con velo inglés- ante la posible interferencia

de un tercero. Los Bayes tienen un hijo, el niño Eric de siete u ocho años, quien estudia en un internado en Bristol pero debido a una enfermedad tuvo que pasar cuatro semanas con sus padres; tiempo que coincidió con el final del último curso del narrador. Clare decide mantenerse alejada de su amante mientras su hijo esté en casa, quiere dedicarse sólo a él.

Durante este periodo de alejamiento y casi contacto nulo con Clare, aumentó su sensación de desterrado del mundo, su perturbación: “Durante aquellas cuatro interminables semanas de primavera intensifiqué mis vagabundeos por la ciudad en busca de libros raros, y esa intensificación no deseada, artificial y finalmente enfermiza trajo como consecuencia el auge de mi perturbación y de mi identidad brumosa” (2006, p. 106). Además de él, eran los mendigos quienes, a lo largo del año, pero sobre todo en primavera, deambulan incesantemente por las calles de Oxford: “Los únicos que vagaban por la ciudad, como yo, eran los pordioseros más violentos y más desesperados y más inactivos y más borrachos [...] Algunos rostros y algunos atuendos empezaron a hacerse excesivamente familiares” (p. 110).

De tanta frecuentación, el español temía convertirse -tal vez no en Oxford, tal vez en otro tiempo y en otro lugar- en uno de ellos. Su sensación de perturbación y la coincidencia del vagabundeo sin rumbo contribuía a fomentar tal temor, sin embargo: “Había algo más -aunque también fuera tenue- que alimentaba ese temor funesto, esa ilusión sombría, esa fantasía tétrica o nebulosa identificación” (2006, p. 112). ¿Qué es esto más, una presciencia, un presentimiento?¹³ La respuesta está en John Gawsworth, pseudónimo del escritor inglés Terence Ian Fytton Armstrong, quién interesó al narrador, no tanto por la calidad de sus textos, si no por su misteriosa y extraña vida y, sobre todo, admite él mismo: “por curiosidad teñida de superstición, convencido como llegué a estar, algunas interminables tardes de primavera o Trinity, de que yo acabaría corriendo su suerte idéntica” (2006, p. 123).

¿Por qué se sintió identificado o temió compartir su destino? Terence Ian Fytton Armstrong (1912-1970) o John Gawsworth -cuenta el narrador en el capítulo décimo- fue

¹³ O, tal vez, sea una intuición mezclada con un acto de inferencia, lo que resultaría ser una abducción de tipo peirceana, tal y como lo resalta César Augusto Vásquez García (2014, p. 173). ¿El pensamiento detectivesco del narrador es abductivo? Pregunta pertinente para vincular la lógica y la filosofía a un estudio de *Tu rostro mañana*.

un escritor inglés con un inicio literario prematuro, publicó su primera obra *Backwaters* a la edad de 19 años y medio. La misma edad que tenía Javier Marías cuando publicó *El hombre sentimental*, su primera novela. Aquí cabe preguntarse si el autor le prestó también este dato al narrador, así, podría pensarse que el caballero español también publicó su primera obra despuntando la adolescencia. Sin embargo, sería aventurar mucho, pues en *Todas las almas* no se asegura abiertamente que el narrador sea escritor, la referencia más cercana a una labor de escritura aparece cuando el caballero español asegura que no quiere olvidar a sus muertos, pues constituyen la mitad de la vida: “Por eso estoy haciendo ahora este esfuerzo de memoria y este esfuerzo de escritura, porque de otro modo sé que acabaría borrándolo todo” (2006, p. 67).

A parte de esta posible coincidencia, el inicio literario precoz, Gawsworth y el español comparten otros rasgos: bibliófilos de ojo agudo: “su afición -leí con aprensión y un reflejo de horror- la búsqueda y el coleccionismo malsano de libros” (2006, p. 116); y, el ser deambulantes sin rumbo, el narrador transitando por Oxford debido a su distanciamiento con Clare, y Gawsworth, porque terminó sus días consumido por el alcohol, solo y mendigando en las calles de Londres.

Que viviera así sus últimos días no se adivina cuando inició su carrera literaria, al contrario, el éxito le llegó pronto:

tuvo, cuando aún era poco más que un adolescente, trato y amistad con muchos de los escritores más relevantes de la década; [...] recibió distinciones literarias y en su día fue el miembro electo más joven de la Royal Society of Literature; conoció al viejo Yeats y al moribundo Hardy; fue protegido y luego protector del [...] novelista y cuentista M P Shiel. (2006, p. 114)

Matthew Phipps Shiel fue también el segundo monarca, después de su padre -quien se adueñó del lugar y se autoproclamó soberano- de una pequeñísima isla del Caribe, la Isla de Redonda; a su muerte y por su voluntad, fue John Gawsworth quien heredó el título de rey de Redonda. Éste, aunque nunca conoció su reino, sí firmó algunos textos con el nombre de “Juan I, King of Redonda” (2006, p. 115) y honró a sus amigos literatos con títulos nobiliarios.

Antes de continuar con la explicación de por qué el narrador sin nombre temía correr el mismo destino de Gawsworth, hay que señalar aquí que, si bien esa intuición no se cumplió, el autor, Javier Marías, sí terminó convertido en: “su prolongación, su sombra, su usurpador, su heredero” (2006, p. 17). Por circunstancias que no llega a detallar, en *Negra espalda del tiempo* afirma que:

tras la abdicación en mi favor del tercero, yo sea el cuarto de esos reyes desde el 6 de julio del 97, King Xavier o todavía King X mientras esto escribo y con ello el albacea literario y el legal heredero de mis predecesores Shiel y Gawsworth, o Felipe I y Juan I: es difícil resistirse a perpetuar una leyenda, sería mezquino negarse a encarnarla. (1998, pp. 365-367).

Es de este modo que lo que se tomó por más ficticio de *Todas las almas*, John Gawsworth y su reino literario, salió de la novela y se vinculó a la vida de Javier Marías, es decir, trascendió la ficción. Efectivamente, Marías ostenta tal título monárquico, pero sólo como juego literario -sin implicaciones políticas o territoriales-, ha honrado con títulos nobiliarios a escritores e intelectuales (Umberto Eco, por ejemplo, era el Duque de la Isla del Día de Antes) y mantiene una editorial denominada Reino de Redonda. Ya con esta aclaración -o con este inciso- volvamos a Terence Ian Fytton Armstrong.

El segundo rey de Redonda viajó y publicó además en lugares exóticos como Túnez, El Cairo, Argelia, Calcuta e Italia (2006, p. 113). Es un misterio para el narrador que, a pesar de tanto éxito prematuro, el tercer rey de Redonda terminara así su vida:

No podía dejar de preguntarme qué le habría sucedido *en medio*, entre su precoz y frenética iniciación literaria y social y aquel final anacrónico y harapiento; qué le habría sucedido -tal vez- *durante* aquellas estancias o viajes suyos por medio mundo, siempre publicando, siempre escribiendo, dondequiera que se encontrara. ¿Por qué Túnez, El Cairo, Argelia, Calcuta, Italia? ¿Sólo por la guerra? ¿Sólo por alguna oscura y nunca registrada actividad diplomática? ¿Y por qué no había vuelto a publicar después de 1954 -dieciséis años antes de patética muerte- quien lo había logrado en lugares y en fechas en los que debía de ser heroico o suicida conseguir una imprenta? (2006, p. 115)

Lo que “tal vez” le sucedió en medio -con este “tal vez” el narrador asume que lo que pudiera averiguar sería una conjetura o una incertidumbre, una posibilidad- tiene que

ver con Clare Bayes y quizá con él mismo (otra identificación). Así se revela en el último encuentro -entre Bayes y el español, se entiende- cuando ambos creían estar representando un papel, una escena, cumpliendo el trámite de dos amantes que deben terminar su romance. Al menos, así lo sentía y pensaba (mucho énfasis en este verbo durante el capítulo en el que se narra la despedida) el caballero español. Sin embargo, la declaración o confesión de un secreto por parte de Clare cambia la situación, y convierte su adiós en la pieza que conecta la novela. Como se ve, en este episodio se da, en términos de Aristóteles, la agnición y la peripecia.

La revelación del secreto sucede en el penúltimo capítulo, pero ya desde el treceavo Marías introduce reflexiones sobre la índole de los secretos:

Todo debe ser contado al menos una vez, aunque, como había dictaminado Rylands con su autoridad literaria, deba ser contado según los tiempos. O, lo que es lo mismo, en el momento justo y a veces ya nunca más si ese momento justo no se supo reconocer o se dejó pasar deliberadamente. [...] Pero ningún secreto puede ni debe ser guardado siempre para todo el mundo, sino que está obligado a encontrar al menos un destinatario una vez en la vida, una vez en la vida de ese secreto. (2006, p. 149)

Vale la pena mencionar -a manera de paréntesis- que la figura del secreto hace parte de la poética de Marías, en sus novelas hay siempre una confesión: de Hieronimo Manur al Leon de Nápoles en *El hombre sentimental*, de Ranz a su nuera Luisa en *Corazón tan blanco*, de Eduardo Deán a Victor Francés en *Mañana en la batalla piensa en mí*, de Sir Peter Wheeler a Jacques Deza en *Tu rostro mañana*, de Javier Díaz-Varela a María Dolz en *Los enamoramientos* y la confesión de Tomás Nevinson a Mr. Southworth en *Berta Isla*.

En el caso de *Todas las almas* el secreto confesado pertenece a Clare Bayes, o más bien a su madre, Clare Newton, y el depositario es el español. De hecho, la historia de su perturbación en aquella ciudad conservada en almíbar y los demás sucesos casuales que desarrolla la novela adquieren sentido y coherencia gracias a la inesperada confesión que anuda precisamente los elementos y escenas que parecían dispersos. En efecto, el clímax de la novela -su momento de mayor relieve- es la historia de la madre de Clare Bayes y las funestas consecuencias (el lance patético lo llamaríamos con Aristóteles) del adulterio que

cometió con un tal Terry Armstrong, quien posiblemente fuera el escritor Terence Ian Fytton Armstrong.

Cuando Clare Bayes tenía tres, cuatro o cinco años, Clare Newton, su madre, tuvo un amante, un tal Terry Armstrong. Durante su amorío quedó embarazada, y ante la imposibilidad de ocultar su embarazo y la duda de la paternidad de su bebé, le confesó el adulterio a su marido, Tom Newton. Después de una fuerte discusión, éste decide echarla de casa sin siquiera darle la ocasión de despedirse de su hija. Unas noches después, mientras Mr Newton, la niña Clare y su aya Hilla esperaban el paso del tren multicolor de correos que atravesaba el largo puente del río Jumna en Delhi -lo esperaban porque la vista polícroma reflejada en la oscuridad de las aguas sosegaba a la pequeña- divisaron una pareja sobre el puente. Al pasar el tren, la mujer se lanza a sus rieles, en cambio, el hombre no. Era Clare Newton y el que no quiso acompañarla en la muerte, su amante del que no se supo con certeza ni siquiera su nombre.

Terry Armstrong, Terry Armstrong, se repite el narrador (2006, pp. 198-201), podría ser diminutivo de Terence Armstrong, es decir, de Terence Ian Fytton Armstrong. Quizá -siempre posibilidades- lo que ocurrió *en medio* de su éxito como escritor y su destino como mendigo fue una historia de amor que terminó en tragedia. De hecho, los datos coinciden: Gawsworth vivió en la India y dejó de publicar hacia 1954 (Clare tenía más o menos cinco años a esta fecha, al sumarle treinta -el episodio ocurrió treinta años atrás- la fecha sería 1985, año en el que ella le devela el secreto al narrador) tal vez acongojado por la muerte de su amante. Así, el caballero español -o es el lector, pues aquel nunca lo expresa de este modo- entiende ahora su fijación e identificación con el rey de Redonda: aparte de las ya señaladas, ambos fueron amantes de Clare Newton, madre e hija, respectivamente. La primera se condenó al elegir mal, error que Clare Bayes no está dispuesta a repetir, por eso jamás se separará de Edward Bayes. No repetirá la historia de su madre, luego, el español tampoco “acabaría corriendo su suerte idéntica”, la de Gawsworth, se entiende.

Ahora bien, cuando se relata este episodio, Marías echa mano de una estrategia para que sea el narrador en primera persona quien tome la palabra y no Clare: lo que ella le va relatando, él lo pensando: “Y mientras Clare Bayes me iba contando lo que había visto y

recordaba sólo con el conocimiento, yo lo fui pensando a los pies de la cama” (2006, p. 202). De este modo, el caballero español puede narrar con propiedad un episodio al cual no asistió, ya que al haberlo reproducido con su pensamiento se ha hecho dueño de él.

No hay que pasar por alto que, lo que en esta escena se plasma es un relato que hace el narrador de lo que le contó Clare Bayes la última noche que compartieron como amantes, quien, a su vez, lo supo porque se lo contó su aya Hilla. Efectivamente, lo que en la novela se cuenta sobre la muerte de Clare Newton y su amante es un relato de un relato de un relato, porque lo que realmente sucedió: “nadie lo sabe” (2006, p. 203). De esta manera, el lector se encuentra distanciado tres grados de la verdad (recuérdese lo que ya se expuso sobre Platón), frente a una imitación de imitación, o a una representación de representación. Aun así, esa versión re-presentada es la que se debe admitir como verdadera porque es la que decidió mostrar el autor. Lo peculiar del asunto, lo que interesa señalar es que todo lo anterior confirma aquello que se mostró en el apartado precedente: no es posible contar a cabalidad la realidad, porque el contar implica hacer ficción; sin embargo, la ficción es lo más verdadero ya que es inmutable. Así, para el narrador y el lector de *Todas las almas*, los sucesos previos y durante la muerte de Clare Newton ocurrieron tal y como se describen en las páginas 202 a 206, es decir, como lo imaginó y pensó y creyó posible el caballero español mientras su amante, Clare Bayes se lo relataba.

Hasta el momento, en este apartado se ha hecho énfasis en los rasgos autobiográficos y la narración en primera persona como claves para entender *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*. Es momento de verificar si en ellas se aplica la fórmula de la transición verbal desde la narración hipotética al presente del indicativo, para narrar *lo que puede o pudo ser* de tal modo que se convierta en lo o aparezca ante el lector como lo que es o fue.

Como ya se explicó con anterioridad, en el artículo “La muerte de Manur. Narración hipotética y presente de indicativo” (1988 en 2001), Javier Marías expresa que narrar en primera persona del singular supone renunciar a contar lo que queda fuera de la perspectiva del narrador, así, sus narradores deben recurrir a la figuración -al campo de lo posible- para ofrecer una imagen de los hechos a los que no asistieron, ni sobre los cuales tienen certezas. Ahora bien, según él, para que aquello que el narrador imagina como

posible sea para el lector lo más verosímil, es decir, no una posibilidad cualquiera sino lo que realmente tuvo lugar, debe haber un cambio progresivo en los tiempos de conjugación verbal: empezar con el pretérito indefinido, pasar por el condicional simple o pospretérito, en el que se van colando verbos en presente, hasta llegar al presente del indicativo.

Todas las almas es una novela de figuraciones, lo afirmamos porque ya desde el primer párrafo el narrador está buscando explicaciones probables sobre aquello que desconoce: “quizá esperaron [los dos muertos que cuando no lo estaban conoció y trató en Oxford] a que llegara yo y consumiera mi tiempo allí para darme ocasión de conocerlos y para que ahora pueda hablar de ellos.” (2006, p. 17). Lo mismo sucede en los siguientes momentos: cuando intenta descubrir en qué época de su vida cree vivir el portero Will (2006, p. 19); al recordar el viaje en tren con la chica desconocida de la estación de Didcot (2006, p. 31); mientras se imagina en el lugar de Edward Bayes, el esposo de su amante (2006, p. 36); cuando supone la manera en que Rook -compañero de claustro, del departamento de Ruso- pudo informar a Edward Bayes que los había visto juntos viajando desde la ciudad de Reading (2006, p. 41); después de su segunda cena alzada o *high table*, al imaginar qué debe estar pensando su interlocutor, Cromer-Blake, y el por qué de esos pensamientos (2006, p. 70); al momento de describir las actividades rutinarias y económicas de los Alabaster (2006, p. 87); cuando detalla la fotografía de juventud de John Gawsworth (2006, p. 119) y hace una falsa recordación de los últimos años de vida de éste (2006, p. 121); al intentar descifrar el pasado de algunos mendigos con los que cada tanto se topaba en su deambular común (2006, p. 122); durante su encuentro íntimo con una joven llamada Muriel, intentando adivinar su pensamiento (2006, p. 134); al especificar las labores de espionaje de Alec Dewar, otro colega de Oxford (2006, pp. 160-164); cuando sospecha que Terry Armstrong era John Gawsworth y puede llenar así el vacío de su biografía (2006, p. 201-206); y, finalmente, al hacerse una imagen de la muerte apacible de Toby Rylands, la autoridad literaria.¹⁴

¹⁴ Las anteriores pertenecían a la mente del narrador, sin embargo otros personajes también hacen uso de la figuración hipotética: mientras Alan Marriot -bibliófilo y apasionado de Arthur Machen, personaje que se recordará en *Tu rostro mañana* y tiene una aparición fugaz en *Berta Isla*- explica y ejemplifica la idea de una pareja espantosa de horror (2006, p. 96); además, tanto Cromer-Blake como Clare Bayes suponen causas y personas cuando el narrador les cuenta que, al parecer, Toby Rylands vio matarse a la persona que amaba (2006, p. 146 y p. 153).

De los anteriores episodios, en el que de manera más patente se da la transición en el modo de conjugar los verbos (del pretérito indefinido, pasando por el condicional simple o pospretérito, en el que se van colando verbos en presente, hasta llegar al presente del indicativo) es el dedicado a Alec Dewar. Colega con el que compartió algunas clases de teoría de la traducción, llamado también por los apodos que le atribuían los estudiantes debido a su carácter severo: el Inquisidor, el Matarife y el Destripador (2006, p. 18). Según Toby Rylands, Dewar -gracias a su excelente conocimiento del ruso, era “un dotado para las lenguas” (2006, p 158)- colaboraba con el Servicio Secreto en labores de oficina, en su caso, realizando traducciones, interpretación de las voces, tonos acentos y entrevistando a aquellos que pedían asilo y huían de la Unión Soviética, generalmente artistas estos últimos. De hecho, en una ocasión, el caballero español visitó la biblioteca y encontró a Dewar embelesado leyendo con voz apenas audible un volumen de Pushkin.

Esta visión, sumada a lo que someramente le contó Rylands hizo que el narrador se interesara en él puesto que lo vio como:

el alma muerta de la ciudad de Oxford, aquella que ni siquiera Will se acordaría de resucitar -un instante, desde su garita, al alzar la mano- cuando hubiera desaparecido. Y aunque yo no iba a seguir en Oxford y no llegaría a ser nunca una de sus verdaderas almas, se me ocurrió que aquel antiRylands, aquel antiGawsworth, podía correr peor suerte que Rylands y Gawsworth, pues no tendría nunca destinatario ni depositario de sus secretos (el único secreto auténtico el del vivo muerto, no el del muerto).

Es decir, como un desterrado del mundo que no dejaría ningún recuerdo y cuya vida se diluiría en el olvido. Sin embargo, el secreto de sus sesiones de espía sí encuentra un depositario: el español. No porque el Matarife le contara al respecto, sino porque aquél decide imaginarla:

Quizá el Inquisidor flexionara e hiciera balancearse la pierna como solía hacer en clase ante los alumnos, sus zapatones voraces —a falta de pupitres en los que apoyarse— alternándose sobre los brazos de la silla que el bailarín ocupara [...] ‘Así que has decidido largarte, ¿eh?’, le diría tal vez el Destripador en ruso, con desprecio e incredulidad iniciales, tuteándolo para rebajarlo; y con un movimiento rápido haría amago de ir a pegarle, aunque probablemente nunca llegaría a tocarlo (excepto con la puntera de los zapatones —con cordones—, un levísimo roce). ‘¿Y cómo sabemos que no nos estás engañando y que no

planeas atentar contra la Corona?’ (el Matarife es pomposo) ‘Oh, sí’, añadiría de su propia cosecha, ‘me conozco muy bien el cuento: allí carecéis de horizontes, allí os aburrís, allí os sentís prisioneros, aherrojados’ (esta palabra introducida para impresionar con su vocabulario), ‘y queréis mejorar, los artistas siempre queréis más brillo y más oropel y más adulación y más dinero, ¿no es cierto?’ ‘No es sólo eso’, se atrevería a contestar quizá el bailarín con el impulso o *élan* de la danza aún no perdido del todo. Pero el Inquisidor no estaría dispuesto a dejarse engañar por un sujeto disfrazado de Peter Pan (está en sus manos la seguridad del estado, al menos en uno de sus múltiples frentes, durante varias horas él es el responsable y todo depende de su sagacidad y astucia para desenmascarar a un posible bailarín—agente). Dewar levanta por vez primera el pie aparatosamente calzado, con un ademán que puede anunciar tanto una duda como una patada; pero en esta primera ocasión lo deja caer de nuevo al suelo, limitándose a un golpe de resonancias marciales. Alguien depende de él, aunque no dependa más que durante ese día. ‘Bien, bien, bien’, dice con su sonrisa ampulosa que yo conozco perfectamente por habérsela visto prodigar, durante nuestras compartidas clases, a los alumnos que más detesta. Y el Destripador flexiona la pierna y va pisando por todas partes la silla del interrogado (pellizcándole en un descuido un poco de carne) mientras va traduciendo las preguntas del inspector e intercalando las suyas: ‘¿Por qué decidiste pedir asilo en el Reino Unido? (Y dime, camarada, ¿te gustaba ya bailar desde pequeño?)’ (2006, pp. 160-161)

La fabulación inicia con tres verbos conjugados en pretérito imperfecto, tres del subjuntivo y uno del indicativo: flexionara, hiciera, ocupara y solía. Luego, aparecen los conjugados en pospretérito: diría, haría, llegaría, añadiría, atrevería y estaría. En medio de los verbos en pospretérito ya se van colando los que están en presente del indicativo: sabemos, planeas, conozco, carecéis, aburrís, sentís, queréis, está. Finalmente, se le da paso definitivo en la narración al tiempo presente del indicativo: es, depende, levanta, puede, deja, dice, conozco, detesta, flexiona, va y dime. Así pues, la fabulación que sobre Dewar hace el narrador, Javier Marías la construye de modo que se vaya deslizando de conjetura a certeza, pues con el presente de indicativo se narran, al fin y al cabo, los hechos, lo que acaece, por lo que lo que cuenta adquiere todo el aspecto de haber acontecido.

Después de lo anterior, vale decir que, se vio en este apartado que *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo* son novelas que explora las maneras de narrar lo posible, por medio de tres puntos centrales: primero, los préstamos autobiográficos que otorgan

verosimilitud y construyen una ficción ambigua. Segundo, la narración en primera persona que explora las limitaciones del narrar y la necesidad de llenar los vacíos de lo desconocido con un saber fabulado, pues, al no poder contar a cabalidad la realidad se recurre a la ficción para conseguir algo parecido a una certeza (“no sé cómo fue, pero sé que pudo haber ocurrido de esta manera”, nos dice entre líneas el narrador); ahondar en el narrador permitió desentrañar los tópicos de la novela de Oxford. Por último, tercero, el cambio progresivo de la conjugación verbal en la narración hipotética, lo que confirma que para hacer que lo posible se tenga por cierto es válido emplear la fórmula que expuso Marías hacia 1988 en el artículo “La muerte de Manur (Narración hipotética y presente de indicativo) a propósito de la novela inmediatamente anterior a *Todas las almas, El hombre sentimental*.

A MODO DE CONCLUSIÓN: LA PROYECCIÓN ESTÉTICA ARISTOTÉLICA EN JAVIER MARÍAS

Este Trabajo de Grado se inició resaltando, en la introducción, el fragmento de la *Poética* en el que Aristóteles establece que a la poesía le corresponde mostrar lo posible, es decir aquello que verosímilmente hubiese sucedido o sucederá y que, por lo tanto, resulta más general pues no se limita a los hechos concretos ya sucedidos del pasado (como sí lo hace la historia). A propósito de este apartado, el traductor Ángel Capelletti apunta que:

El objeto de la poesía no es el ser sino el poder ser. Si definiéramos la filosofía (con Wolff) como la «ciencia de los posibles en cuanto tales» (*scientia possibiliumquatenus esse possunt*) (*Philosophia rationalis* 29), deberíamos decir que filosofía y poesía coinciden en su objeto material. Pero lo posible es aquí para Aristóteles tanto lo que no existe pero va a existir ciertamente como lo que no existe pero cuya existencia futura es más segura que su no existencia. (Aristóteles 2006A, p. 68, nota 170.)

De lo anterior se pueden extraer dos importantes aseveraciones que corroboran la línea interpretativa que se ha trazado en estas páginas. La primera es que el ámbito común que comparten filosofía y poesía es el propio de lo posible; y, de hecho, Capelletti acude a la definición que sobre filosofía propuso Christian Wolff para justificar esta coincidencia. Es necesario hacer hincapié en esta primera idea porque la categoría de posibilidad vista desde la narrativa de Javier Marías se equipara a la ficción, es decir, como el reino de lo posible. Se hizo patente pues que el concepto de posibilidad es vértice común entre ambas disciplinas.

Ahora, la segunda idea del filósofo argentino se refiere a que, aunque lo necesario y lo verosímil se distinguen, ambos son formas de lo posible. En efecto, lo necesario es aquello que aún no se ha dado pero seguro se dará y, en cambio, lo verosímil es lo que no se ha dado y su darse no es seguro, aunque sí más seguro que su inexistencia. Eduardo Sinnott también apoya esta distinción: “Lo verosímil (*eikós*), esto es, lo probable, y lo necesario (*tó anagkaion*) son formas específicas de lo posible (*tó dynatón*), que comprende también lo ocurrido (*tó genómenon*).” (Aristóteles, 2006A, p. 66). Así pues, es lícito afirmar que el género de lo posible comprende dos tipos de especies: lo ocurrido y lo

verosímil; y esta última se constituye por lo probable y lo necesario. La siguiente gráfica lo ilustra mejor:

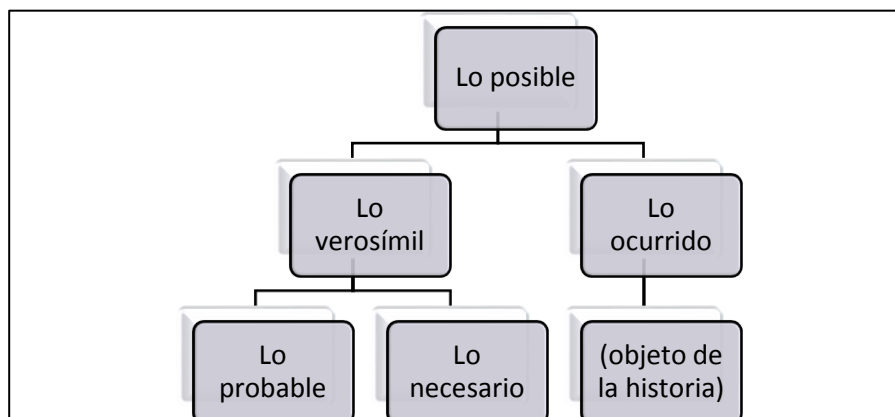


Figura 4: “Las especies de lo posible”

Al llevar a cabo la revisión de cuál es el tratamiento que en la actualidad los investigadores le dan a la posibilidad en la *Poética*, se encontró que el catedrático de Filosofía de la ciencia Alfredo Marcos estudió ésta obra desde el concepto de posibilidad para evaluarla, no como un tratado de estética, sino como la exposición de una teoría del conocimiento. Dado que su postura coincide en parte con lo que se ha argumentado a lo largo de estas páginas, resulta valioso recoger sus palabras:

Esta es la clave de bóveda de la construcción aristotélica, el lugar sobre el que se mantienen en equilibrio *mímesis* y *poíesis*: la imitación no lo es de los hechos efectivos, sino de lo posible. La imitación poética es una forma de investigación del espacio de posibilidad que circunda a todas las acciones y sustancias. Hay creatividad, puesto que no se trata de imitar sin más lo efectivamente ocurrido, pero hay conocimiento genuino, puesto que el arte produce una aparición, un desvelamiento, pone "ante los propios ojos"¹⁵, como si presenciáramos "directamente los hechos"¹⁶, una parte de la realidad que de otra forma permanecería ignota: lo posible, *tà dynatà*. Y esto no se nos presenta de un modo cualquiera, sino como si fuese efectivo, vívidamente, saltando ante nuestros ojos gracias a la operación creativa del artista. (2008, p. 8)

Se concuerda entonces con Alfredo Marcos al concluir que:

¹⁵ *Poet* 1455a 24.

¹⁶ *Poet* 1455a 25.

Las obras de arte no están al margen de la relación verídica con la realidad, porque hablan de lo posible, y lo posible es real. [De hecho] La buena ficción nos habla de la realidad, por hablarnos de lo posible, pero además nos enseña mucho sobre lo actual, sobre los hechos efectivos. (2008, p.11)

Otra de las conclusiones importantes que se extrajo de este Trabajo de Grado, es la distinción de los criterios de valoración estética que llevaron a Platón y Aristóteles al emitir juicios distintos sobre la poesía. Conclusión que apoya Antonio López Eire en su artículo “La filosofía de la *Poética* de Aristóteles”, cuando afirma que: “El Aristóteles autor de la *Poética* es decidida y netamente antiplatónico cuando proclama que los criterios para juzgar la poesía no se confunden con los criterios ético-políticos: «No es el mismo criterio de corrección el que rige en política y el que rige en poética ni el que impera en ningún otro arte y el vigente en el arte poética» (*Poét.* 1460b 13)” (Aristóteles, 2002, pp. 131-132).

La poesía o, mejor, la literatura, al tratar con lo posible, habla de lo general. La generalidad permite que haya identificación entre el lector y la obra, entre lo que está leyendo y su experiencia personal de vida, Esta generalidad de lo posible encierra verdades que a todos nos conmueven. Como se vio, lo posible contiene, abarca y supera la realidad fáctica, pues es capaz de transmitirnos las verdades profundas.

Así pues, vimos que una lectura juiciosa permite evidenciar el protagonismo de “la posibilidad” en la *Poética*, ya que es el nodo que permite enlazar las tesis aristotélicas sobre la poesía. A propósitos de tales tesis, evidenciamos que Aristóteles es tanto heredero de postulados estéticos anteriores a él –de los pitagóricos, los sofistas y el mismo Platón– como crítico y diáspora que emite sus propios juicios en defensa y legitimación del arte de los poetas. Defensa que lleva a cabo por medio de reflexiones teóricas claras que arrojan como resultado la primera teoría literaria de la que se tiene registro, por su puesto nos referimos a su *Poética*.

En suma, el análisis que hemos tejido y desarrollado nos lleva a concluir que al trabajar con *la posibilidad*, el poeta necesita conexiones verosímiles para que sus composiciones, es decir, sus fábulas, sean creídas. La excelencia de la fábula depende de una imitación de acciones que, de modo verosímil o necesario, contengan agnición, peripecia y lance patético. Todo lo anterior se conjuga para crear enlaces verdaderos en la

historia representada, lo que resulta del todo necesario porque lo posible, aún no acontece, y como afirma el estagirita: “lo que no ha sucedido, no creemos sin más que sea posible”. (*Poét. 1451b17*). En consecuencia, la verosimilitud, y la coherencia que implica, deben ser los criterios fundamentales de la construcción poética, pues solo de este modo las acciones imitadas adquirirán un matiz verdadero, que siendo independientes de la realidad fáctica son también una experiencia verdadera de relaciones probables. Esta experiencia verdadera en sí misma trae como fruto la compasión y el temor que al final producen una catarsis.

La lectura del lugar que lo posible adquiere en la *Poética* de Aristóteles que se ha propuesto, llevó a afirmar que la imitación de las acciones humanas, al entrar en el terreno de lo posible, implica la apertura a una ficción que, sin embargo, no rompe sus vínculos con lo real debido al enlace necesario con la verosimilitud; prueba de esto es que leer poesía trágica (o, en nuestro caso, obras literarias) o asistir a su representación genera emociones (catarsis) y reflexiones en el lector sobre la realidad misma; y de esta manera el conocimiento propio de la poesía, y de la literatura misma, *lo posible* repercute en las fibras sensibles de lo humano.

En estas páginas se ofreció además una consideración de la ficción no como mera copia de la realidad, al contrario, la ficción entendida desde Aristóteles y proyectada en Javier Marías, no tiene como misión dar cuenta fiel de una realidad externa a ella, sino que se guía por los dictámenes de lo posible, lo posible, a su vez, en un modo de experimentar la realidad pero que carece de comprobación fáctica y por eso, no se debe pretender de ella -de la ficción y de la posibilidad- verdad, sino verosimilitud.

Aunque en estas páginas el análisis de la posibilidad en la obra de Marías se haya limitado a *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*, es este un tema que permea gran parte de su producción novelística y autocrítica, como se evidenció en el apartado 2.2 sobre la visión crítica y metanarrativa de Marías. Por ejemplo, en *El hombre sentimental* (2006), la novela que antecede cronológicamente a *Todas las almas*, el narrador, un cantante de ópera, conocido como “El León de Nápoles” reflexiona sobre la condición del sueño en estos términos:

Yo he soñado, por ejemplo, que cantaba a Wagner, a quien nunca cantaré o al menos no debería cantar porque mi voz no se le presta bien ni yo cuento con la especialización

necesaria. Sin embargo, *podría* cantar a Wagner a la luz del día si me empeñara, o aún es más, a la luz del día puedo recordar a la perfección papeles wagnerianos enteros que ni siquiera pruebo a tatarrear a solas mientras me afeito; pero *puedo* pensarlos aunque no esté en condiciones de reproducirlos [...] Esto lo hago con mis sentidos despiertos, y canto y no canto en la misma medida en que lo hago y no lo hago cuando sueño que canto a Wagner. (2006, p. 43)

Aquí las ficciones ocurren en el terreno de los sueños, pues sucede en ellos lo que en la realidad no se da, en este caso, que el narrador cante a Wagner; así los sueños son el desarrollo de las posibilidades -no por nada el autor resalta las palabras “podría” y “puedo”- y es por esto que estas creaciones oníricas resultan paradójicas pues tienen realidad en la medida en que el soñante las vivió en su sueño, las piensa y las recuerda, y al mismo tiempo no la tienen pues el León de Nápoles ha decidido no encarnar tal posibilidad.

Volviendo a la vigencia de los postulados estéticos de Aristóteles, hacia finales de la década de los años sesenta, Francisco Rivera realizó la traducción al español del texto de Serge Doubrovsky *Razones de la nueva crítica. Crítica y objetividad*. En la nota introductoria que acompañó a su trabajo, Rivera se quejó de la pasividad metodológica propia de los críticos latinoamericanos, quienes aún seguían los postulados vigentes desde hace cien años; sobre éstos afirmó que:

Hasta hace un siglo, la crítica se basaba en el postulado de la imitación, emanado de Aristóteles y filtrado a través de los críticos renacentistas. De acuerdo con este principio, el arte era imitación del mundo natural. El escritor reproducía las acciones y las cosas por medio de la palabra del mismo modo como el pintor las reproducía mediante el dibujo y los colores. Cuando el artista no pintaba la naturaleza directamente, imitaba lo que ya habían hecho en este terreno las autoridades. Por lo tanto, la tarea del crítico era comprobar si la obra de arte correspondía a su modelo externo o ver de qué manera el artista había modificado sus fuentes. (1974, p. 12)

Como se ve, lo que molestaba a Rivera era que aún en Latinoamérica se evaluara las obras literarias desde el principio de la imitación. Según su interpretación, lo que hacía el crítico que asumía una postura aristotélica, era mostrar la correspondencia o la relación de “reflejo” entre el objeto imitado y la obra del artista. Sin embargo, es esta una lectura muy parcial de las ideas del Estagirita.

Según lo que se afirma en la *Poética*, el objeto y la fidelidad para con él no son lo más importante de la composición literaria. Prueba de lo anterior es que Aristóteles distingue entre lo verdadero y lo verosímil. Como ya se vio en capítulos precedentes, lo verdadero posee un referente concreto, y por ello, le compete lo comprobable; en cambio, lo verosímil se mueve en el campo de lo posible o probable ya que su referente existe solo como figuración (o fantasmagoría). El poeta, o el escritor diríamos hoy, escribe desde lo verosímil y no desde lo verdadero; luego, no hay lugar a una *comprobación* estricta de si lo que está en sus obras se corresponde fielmente o no a lo que sucede en la realidad externa.

Si este no fuera el caso, y lo que importara en la obra literaria fueran los niveles de verdad, es decir, de comprobación, en las novelas de Javier Marías lo que más tendría peso serían sus conexiones con su vida real (las apariciones de su padre Julián, su pasado de profesor o lector de español en Oxford, su amistad con Francisco Rico, ...), y elementos como su estilo o sus técnicas narrativas quedarían en un segundo plano; además, dicha pretensión implicaría demeritar la capacidad inventiva de los autores y anular el sentido de la ficción (para que inventar si lo que importa es mantener el reflejo de lo real). Aunque, dicho sea de paso, el mismo Javier Marías es quien nos recuerda que no es posible lograr la exactitud al relatar; es decir, revivir o copiar o intentar calcar fielmente lo sucedido es imposible. Así pues, la riqueza de la ficción está en que diverge de la realidad dada y muestra aquella que no se da, lo no actual o, no sólo esto. Bien lo supo Aristóteles, bien lo reitera y recalca Javier Marías, al poeta le compete decir lo que podría suceder, lo posible según la verosimilitud.

Pues bien, se ha recogido aquí la postura del traductor porque precisamente esta clase de afirmaciones -que parcializan la labor teóricoliteraria de Aristóteles- son las que se pretende discutir en el presente Trabajo de Grado. Como ya vimos en el capítulo uno, en su *Poética*, Aristóteles no sólo habló de una teoría de la mimesis artística. Además, que sus ideas hayan estado en boga “hace un siglo” no significa que hoy ya no estén vigentes. De hecho, en la obra de Javier Marías -escritor contemporáneo- hay elementos que adquieren una mayor significación al ser leídos bajo el lente aristotélico de lo posible. Y es que Aristóteles, según lo visto, específicamente en el plano de la teoría literaria, alcanzó tal universalidad en sus conceptos que su teoría no pierde vigencia.

Finalmente, lo que se argumentó a lo largo de estas páginas es respuesta a la pregunta que sirvió de brújula para esta investigación: ¿Cómo la posibilidad es un modo de lo real en la *Poética* de Aristóteles, y a su vez, base de la ficción en la narrativa de Javier Marías? La posibilidad es ambas porque se constituye en el puente que anuda realidad y ficción, la primera, porque lo que pudo haber sido, lo que podría darse, hace parte de lo existente, no porque no ocurra en lo actual y lo efectivo, hay que descartar como inválido aquello que sucede en el plano de la figuración -Marías lo dice, somos también, nuestra experiencia vital se constituye por aquello que descartamos, que no se dio, que habita en la negra espalda del tiempo. Y la ficción, porque ambos, Aristóteles y Javier Marías la definen como el reino de la posibilidad. Lo posible no se anula por lo actual, sigue viviendo en la negra espalda del tiempo el lugar donde reposa todo aquello que no fue pero pudo haber sido. ¿Quién materializa todo ese material descartado? La ficción. Es la ficción el vehículo que poseemos para conocer otra esfera de la vida y la realidad, la de la posibilidad.

REFERENCIAS

Aristóteles. (2011). *Metafísica*. Traducción y notas Tomás Calvo. Madrid: Editorial Gredos.

Aristóteles. (2006A). *Poética*. Ángel Cappelletti (Introducción, traducción del griego y notas). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Aristóteles. (2006B). *Poética*. Traducción, notas e introducción Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Calihue

Aristóteles. Horacio. (2003). *Artes poéticas*. Edición bilingüe de Aníbal González. Madrid: Visor Libros.

Aristóteles. (2002). *Poética*. Traducción, introducción, notas y comentario de Antonio López Eire. Epílogo de James J. Murphy. Madrid: Ediciones Istmo.

Aristóteles. (1998). *Metafísica*. Edición Trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos.

Aristóteles. (1987). *Poética*. Texto, noticia preliminar, traducción y notas de José Alsina Clota. Barcelona: Icaria.

Aristóteles. (1974). *Poética*. Edición Trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos.

Düring, Ingemar. (2005). “Retórica, poesía y tragedia”. En B. Navarro (traducción y edición) *Aristóteles: exposición e interpretación de su pensamiento*. México D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, pp. 193-289

Eco, Umberto. (2010). *Historia de la belleza*. Traducción María Pons Irazazábal. Barcelona: Debolsillo.

García Gual, Carlos. (1989). “Los sofistas y Sócrates”. En V. Camps (ed.) *Historia de la Ética*. (Vol. I, pp. 35- 79). Barcelona: Crítica.

Guthrie, W. (1999). “Los primeros presocráticos y los pitagóricos” En: *Historia de la filosofía griega*. Vol. I. Traducción Alberto Medina González. Madrid: Editorial Gredos. (pp. 147-303)

Kant, Immanuel (1787). *Kritik der reinen Vernunft*. (1983). *Crítica de la Razón Pura*. Traducción, introducción y notas de Pedro Rivas. Madrid: Alfaguara.

Laercio, Diógenes. (2007). “Libro V. Aristóteles”. En: *Vida y opiniones de los filósofos ilustres*. Traducción, introducción y notas de Carlos García Gual. Madrid: Alianza editorial

- Marcos, Alfredo. (2008). “La Poética de Aristóteles como teoría del conocimiento”. En: S. Menna (ed.) *Estudios contemporáneos sobre epistemología*. Córdoba, Argentina: Universitas. ISBN: 978-987-572-181-6. pp. 87-102.
- Marías, Javier. (2017). *Berta Isla*. Madrid: Alfaguara
- Marías, Javier. (2014). *Así empieza lo malo*. Madrid: Alfaguara (Versión electrónica)
- Marías, Javier. (2014). *Corazón tan blanco*. Madrid: Alfaguara.
- Marías, Javier. (2013). *Los enamoramientos*. Bogotá: Random House Mondadori.
- Marías, Javier. (2013). *Tu rostro mañana*. Barcelona: Debolsillo.
- Marías, Javier. (2006). *Todas las almas*. Prólogo de Elide Pittarello. Barcelona: Debolsillo.
- Marías, Javier. (2006). *El hombre sentimental*. Barcelona: Debolsillo.
- Marías, Javier. (2001). *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara.
- Marías, Javier. (1998). *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara.
- Marías, Javier. (1996). *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid: Alfaguara.
- Melero, Antonio. (1996). *Sofistas. Testimonios y fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Platón. (2014). “Crátilo”. Traducción y notas de José Luis Calvo. En: *Diálogos I*. Madrid: Editorial Gredos, pp. 531-606.
- Platón. (2014). “República”. En: *Diálogos*. Prólogo Carlos García Gual y (Estudio previo) Antonio Alegre Gorri. (Vol. II, pp. 311-340). Madrid: Editorial Gredos.
- Platón. (2009). *Fedón*. Introducción, traducción y notas de Luis Gil Fernández. Madrid: Alianza Editorial.
- Platón. (1988). “Fedón”. En: *Diálogos*. Traducción, introducción y notas Carlos García Gual. (Vol. III, pp. 9-142). Madrid: Editorial Gredos.
- Parra, Jorge Iván. (2002). “Originalidad, juego y estética en la prosa de un talento llamado Javier Marías”. En: *Hablemos de literatura*. Bogotá: Fondo de Publicaciones del Gimnasio Moderno. (pp. 211-222).
- Pongutá, César y Parra, Jorge. (2017, julio). *Diversidad cultural y diálogo intercultural en la obra de Javier Marías*. Ponencia presentada en el V Congreso Mundial y Asamblea General de la Conférence Mondiale de Philosophie, COMIUCAP. “Los desafíos de Babel: Postsecularismo, pluralismo y democracia”, Universidad Santo Tomás, Bogotá, Colombia.
- Reale, Giovanni y Antiseri, Darío. (1995). “La sofística: el desplazamiento del eje de la búsqueda filosófica desde el cosmos hasta el hombre”. En: *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Tomo I Antigüedad y Edad Media. Barcelona: Herder. (pp. 75-84)
- Reale, Giovanni. (1985). “El hombre, la obra y la formación del pensamiento filosófico”. En: *Introducción a Aristóteles*. Barcelona: Editorial Herder, pp. 11-42.

Steen, María. (2010). “Técnicas utilizadas por Javier Marías en su novela de Oxford”. En: *Espectáculo*, 43, Universidad Complutense de Madrid, (pp. 1-8). Consultado en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/mariasox.html>

Vásquez, César Augusto. (2014). “La herencia pragmática de Gotlob Frege y Charles Sandres Peirce”. En: *Cuadernos de filosofía latinoamericana*, 35, 111, (pp. 165-179).

Villena, Miguel Ángel. (1998). “Javier Marías publica "Negra espalda del tiempo", una obra de recuerdos personales”. Artículo en prensa. Madrid: El país (5 de mayo). Consultado en: https://elpais.com/diario/1998/05/05/cultura/894319203_850215.html

Zanatta, Marcelo. (2006). “Introducción a la Poética de Aristóteles”. En *Retórica y Poética*. Turino: UTET. (pp. 444-481)