

LA SIGNIFICACIÓN DE LA FICCIÓN EN LA NARRATIVA DE JAVIER MARÍAS

*Una lectura de “Mañana en la batalla piensa en mí” y “Los enamoramientos” desde la
semiótica peirceana.*

Wendy Yurany García Pérez

Código: 2261860

Universidad Santo Tomás
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Filosofía Latinoamericana
Bogotá D.C.
2024

LA SIGNIFICACIÓN DE LA FICCIÓN EN LA NARRATIVA DE JAVIER MARÍAS

*Una lectura de “Mañana en la batalla piensa en mí” y “Los enamoramientos” desde la
semiótica peirceana.*

Wendy Yurany García Pérez

Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Filosofía Latinoamericana

Director de Monografía

Ph. D. César Fredy Noel Pongutá Puerto

Grupo de investigación:

San Alberto Magno

Línea de investigación:

Lenguaje y Literatura

Universidad Santo Tomás

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Filosofía Latinoamericana

Bogotá D.C.

2024

Para Juan Pablo, que me falta siempre.

AGRADECIMIENTOS

Con este trabajo de grado culmina -al menos en términos formales o institucionales, pues la filosofía es un proyecto que nunca cesa y un camino del que nunca se sale- mi etapa de formación en el programa de Maestría en Filosofía Latinoamericana. Durante este, conté con la fortuna del apoyo, la motivación, la inspiración y el consejo de las personas que admiro. Gracias al profesor Pongutá por su noble paciencia y su don de maestro; a él le debo haber encontrado a Marías, así como un derrotero de labor investigativa.

Gracias también a mis padres (Luz y Mauricio) y hermanas (Daniela, Gabriela y Luciana) por su abrigo y por ser fuente de fortaleza. Gracias a Nicolás por su corazón tan blanco. Finalmente, Juan Pablo, Kevin, Diana, Paula y Susan, cada uno de ellos está en estas páginas.

Tabla de contenido

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1: EL SIGNO Y LA FICCIÓN	11
1.1 Ficción: posibilidad, realidad y verosimilitud.....	13
1.2 El signo: un problema filosófico	17
1.3 Signo y conocimiento en Ch. S. Peirce.....	26
1.4 La composición del signo.....	30
1.5 El signo literario	33
CAPÍTULO 2: TRES ETAPAS AUTORIALES EN LA NOVELÍSTICA DE JAVIER MARÍAS.....	37
2.1 El joven Marías: un hombre sentimental	37
2.2 El Ciclo de Oxford	44
2.3 Novelas orbitales del Ciclo de Oxford o el Ciclo de Madrid	58
CAPÍTULO 3: SIGNOS DE FICCIÓN (SIGNOS LITERARIOS) EN MARÍAS: CONOCIMIENTO Y REPRESENTACIÓN	61
3.1 Signos de ficción para conocer.....	61
3.2 La literatura es una experiencia de introspección.....	66
3.3 Primeridad: rasgos que hacen diferenciables las novelas o el estilo	68
3.4 Segundidad: relación o reacción con el objeto representado	79
3.5 Terceridad: la nueva significación o interpretación	84
3.6 La conexión de los signos con la acción y la experiencia física	86
3.7 Índices en la narración e íconos para describir.....	89
CONCLUSIONES	94
Referencias.....	101

INTRODUCCIÓN

Aristóteles, en su *Poética* (*Poét. 1451a 38-40, 1451b 5-10*), establece que el campo propio del poeta es lo posible, es decir aquello que verosíblemente 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). Esta misma concepción de lo posible como terreno propio de la ficción, la encontramos en Javier Marías. Al examinar sus novelas, ensayos, artículos críticos, discursos y otros textos de esta índole, se encuentra 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. 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. Es más, al entender la ficción como puente entre la realidad y lo posible, es lícito postular que la literatura es signo de la realidad.

Ahora bien, ese puente que se teje entre la realidad y lo posible, gracias a la ficción, ofrece un tipo de conocimiento. Para examinar qué tipo de conocimiento es el que brinda la ficción, acudiremos a la noción de signo del filósofo Charles Sanders Peirce, para vincular la triada semiótica con la representación de la ficción. Así pues, indagaremos desde su propuesta semiótica cómo es posible examinar la literatura vista como signo de ficción, para leer dos de las novelas más importantes de Javier Marías: *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Los enamoramientos*.

De lo anterior se desprende que en este trabajo de investigación se quiere mostrar que, del trabajo literario de Javier Marías, leído bajo la semiótica de Peirce, pueden extraerse claves de análisis y constatar si con ella se abren nuevos horizontes de interpretación; por lo que surge la pregunta: *¿De qué manera el signo de ficción se constituye en una vía de*

conocimiento que permite interpretar el proyecto narrativo de Javier Marías? Para responder esta interrogante se plantea como objetivo general proponer una conceptualización del signo literario, desde los postulados semióticos de Charles Sanders Peirce, para analizar parte de la novelística de Javier Marías.

De este objetivo se desprenden tres objetivos de investigación específicos, el primero reza: interpretar los postulados de la semiótica de Peirce referidos a los signos, para constituir la categoría de *signo literario*. Así pues, en el primer capítulo, “El signo y la ficción”, después de brindar un breve panorama del concepto de signo y de definir -desde Aristóteles-cuál es el campo de la ficción, se interpretan las consideraciones de Peirce sobre el signo para explorar la relación entre signo y conocimiento, así mismo, se presentan los componentes y variantes del signo y, finalmente, se propone la categoría de signo literario.

El segundo objetivo, examinar el proyecto narrativo de Javier Marías, distinguiendo puntos transversales de sus tres etapas autoriales, para así situar las novelas *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Los enamoramientos*, se aborda en el segundo capítulo. De esta manera, se examinan las tres etapas novelísticas de Javier Marías para poder situar las dos novelas que analizaremos bajo las categorías del signo literario. De esta manera, en primera medida, se presentan las novelas de juventud, de las que se toma como caso ejemplar *El hombre sentimental* para mostrar cómo ella es una anticipación de los rasgos sobresalientes del estilo de Marías. Después, se inspeccionan los lazos que entretejen a los textos denominados pertenecientes al Ciclo de Oxford. Por último, se propone la denominación “Ciclo de Madrid” para agrupar aquellas novelas que, aunque orbitales al Ciclo de Oxford, constituyen un armazón aparte y de madurez del autor. Es importante destacar que desarrollar lo anterior permite, por una parte, hacer evidente cómo *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Los enamoramientos* hacen parte de un todo más amplio (casi que podríamos decir que de un signo mayor); y, por otra parte, porque poner de presente los rasgos de estilo y autoriales de Javier Marías dan cuenta de la primeridad de sus signos de ficción, de su literatura.

El tercer objetivo: analizar las novelas *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Los enamoramientos*, para mostrar de qué manera la categoría de signo literario permite evidenciar el tipo de conocimiento que provee la ficción, este objetivo, decíamos, es materia del tercer capítulo. En él se analizan las dos novelas mencionadas bajo la categoría de signo literario, lo cual nos lleva a mostrar el carácter de la narración como medio de conocimiento,

la experiencia literaria como experiencia de introspección, la primeridad, segundidad y terceridad evidente en las dos novelas, la conexión de los signos literarios con la acción y la materialidad física; y, por último, los índices e íconos que constituyen dichas novelas. Por último, vienen las conclusiones en las que se recogen los hallazgos de la investigación y se formulan interrogantes.

Llevar a cabo este proyecto de investigación permite vincular la filosofía y la literatura, campos que, más que verse como contrarios, ofrecen interpretaciones de mundo que, conjugadas, constituyen la ampliación de la comprensión de la realidad y, en este caso, particular, de la verdad que juntos pueden construir. Es inevitable que al pensar en ellos no surja la famosa figura kantiana a propósito de las categorías y las sensaciones: vacías o ciegas unas sin las otras. Y no se trata de que la literatura necesite una justificación filosófica para validarla, es más bien que una conjugación de ambos discursos amplía y enriquece la interpretación mutua y la comprensión de lo humano.

Por otro lado, el cuerpo docente de la Facultad ha contado con profesores que han adelantado investigaciones sobre Javier Marías: el doctor Fredy Pongutá y el magister Jorge Iván Parra, así lo atestiguan algunos de sus últimos textos publicados¹. Además, teniendo en cuenta la flexibilidad de las Líneas y Grupos de investigación de la Facultad, que cobijan indagaciones en filosofía, filosofía latinoamericana, pedagogía y literatura y lenguaje, este proyecto no resulta disonante.

Ahora bien, la investigación se vincula con el proyecto del filosofar de la Maestría en Filosofía Latinoamericana en tanto que es una indagación por la develación de una teoría literaria desde la narrativa y meta-narrativa de Javier Marías y su apuesta por lo literario como signo posible de la realidad, leído desde la propuesta de signo del filósofo Ch. Sanders Peirce. De esta manera, se brindan herramientas de comprensión teórico-literarias pensadas desde Latinoamérica.

¹ Parra, Jorge. Iván. (2017). Transtextualidad en la narrativa de Javier Marías. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 38(117), 211-224.

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.

Finalmente, al ser la autora de este trabajo seré la mayor beneficiada, pues contribuirá a mi formación intelectual e investigativa, ya que implica una continuación y ampliación del Trabajo de Grado que presenté para mi pregrado en la Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana, de la Universidad Santo Tomás: “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” (2018).

CAPÍTULO 1: EL SIGNO Y LA FICCIÓN

Determinar qué tipo de conocimiento brinda la ficción, nos lleva a inspeccionar aquello que se constituye su centro: la representación. Si nos remontamos hasta la antigüedad encontramos que la idea de representación fue vista desde el concepto de mimesis y fue precisamente Aristóteles quién, tratando de expresar el quehacer del poeta, dijo que: no es poeta el que hace versos, sino el que imita a través del lenguaje (Poét. 1447b-25 / 1974, pp. 127-128). Así que en nuestro tiempo quienes cumplen de manera más plausible esta función de imitar a través de las palabras son los narradores, quienes, como los versificadores artísticos, emplean la ficción como una forma de imitación y por ende como una de las formas de la representación.

¿Qué hace que alguna cosa pueda ser una representación? ¿Son las palabras elementos que representan alguna cosa? En primera instancia para que algo funcione como una representación tiene que ser un algo distinguible y que sin dejar de ser lo que es, puede dar cuenta de otra cosa totalmente diferente de sí mismo. Así, por tomar un caso, una bandera blanca, con su asta y tela batiente puede representar la paz, así esta posea unas cualidades muy distintas (tranquilidad, calma o superación de un conflicto), que poco o nada tienen que ver con aquello que distingue a la bandera; por lo tanto, una representación o signo tiene la capacidad de dar cuenta de algo que como tal no es.

Esta línea de trabajo en torno a la representación proviene de una consideración más filosófica que lingüística, lo cual implica que la representación cumple antes que nada con una labor epistemológica antes que comunicativa. Es decir, la representación que de una cosa (paz) se hace a partir de otra (una bandera blanca) se efectúa para que los seres humanos podamos conocer mejor aquello que es imitado; ahora, desde ciertas instancias propias de la disciplina semiótica, la necesidad de imitar algo viene del hecho de que a ese algo lo desconozco (objeto) pero me sirvo de otra cosa que sí conozco para realizar contrastes representativos, de allí que para el proceso de representación con miras al conocimiento, los saberes previos y la experiencia son más que indispensables. Esa imitación y contraste nos lleva a construir sobre aquello que se desconoce una cierta idea o sentido que es precisamente lo que nos permite conocer aquello que ignorábamos, antes de someterlo a un proceso de representación. De este modo para la filosofía, una producción literaria vendría a ser una

forma de representación del mundo, pero cuyo alcance es precisamente el conocimiento de ese mundo que se enfrenta o interpreta o conoce por medio de signos, antes que la comunicación de una idea al lector por parte de quien escribe o narra una historia.

Conviene entonces precisar, para los alcances de nuestro trabajo y para lo que se llegue a concluir, que la *representación s gnica* la asumimos más desde una idea de conocimiento que de comunicación, en el sentido que no asumiremos la verdad de la ficción como aquella idea o sentido que en una historia se guarda, es decir, no vamos a seguir la consideración estructuralista que asume que desde el estudio de la superficie de un relato (personajes, tiempos, momentos, secuencias, espacios, etc.) se llega a revelar una estructura profunda que si bien está oculta es la que se logra desentrañar para encontrar el sentido o significado de una historia. La perspectiva que asumimos es más desde la semiótica, donde no hay que sacar a la luz un significado ya dado, previo, estable, perdurable y escondido bajo aquello que nos muestra de una historia, sino que el lector desde su acción va creando sentidos de interpretación donde las representaciones de la ficción muestran su fuerza a partir de las significaciones que desde el estilo o cualidades narrativas le permiten a este lector elaborar o animar nuevas significaciones que revelan la manera como se nos da el mundo y las acciones, creencias e ideas que se conforman desde la lectura de los relatos literarios, para llegar a obtener del mundo un conocimiento que va más allá de lo que inicialmente creíamos saber.

Bajo este criterio de la ficción o lo poético como conocimiento y el de la representación como único modo para la aprehensión de lo que compone el mundo, confluyen las tesis de dos colosales filósofos de occidente: de una parte, Aristóteles en sus reflexiones sobre el papel de la épica y la tragedia en la antigüedad, así como el decimonónico estadounidense Charles Sander Peirce que desde preocupaciones lógicas y epistemológicas nos expone su idea de signo.

Dice Aristóteles en la poética que:

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, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues 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. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante (Poética 1448b 4-19 / 1974, pp. 135-136).

En cuanto al papel de la representación en las opciones del conocimiento humano afirmaba Peirce en 1868:

Si buscamos la luz de los hechos externos, los únicos casos del pensamiento que podemos encontrar son los del pensamiento en los signos. Claramente, ningún otro pensamiento puede ser evidenciado por hechos externos. Pero hemos visto que el pensamiento sólo puede ser conocido en absoluto por medio de hechos externos. El único pensamiento, entonces, que posiblemente puede ser conocido es el pensamiento en signos. Pero no existe un pensamiento que no pueda conocerse. Todo pensamiento, por lo tanto, debe necesariamente estar en signos. Un hombre se dice a sí mismo: "Aristóteles es un hombre, por lo tanto, es falible". ¿No ha pensado entonces lo que no se ha dicho a sí mismo, que todos los hombres son falibles? La respuesta es que lo ha hecho, hasta donde esto está dicho en su, *por lo tanto*. Según esto, nuestra pregunta no se relaciona con el hecho, sino que es un mero preguntarse por la claridad del pensamiento. A partir de la proposición de que todo pensamiento es un signo, se sigue que todo pensamiento debe dirigirse él mismo a otro, debe determinar a algún otro, ya que esa es la esencia de un signo (Peirce, 2012A, pp. 67-68).

Exploremos lo anterior dando cuenta de, primero, la visión aristotélica de la relación entre posibilidad, realidad y verosimilitud, para entender el terreno de la ficción; segundo, un breve panorama filosófico del signo; y, tercero, el análisis acerca de qué es un signo para Peirce, cuál es su composición, cuáles son sus tipos y cómo se constituiría el que hemos denominado signo literario.

1.1 Ficción: posibilidad, realidad y verosimilitud

Aristóteles, en su *Poética*, vincula el concepto de posibilidad con el quehacer del poeta, pues los poetas, que lo son por imitar sirviéndose del lenguaje y no por componer versos (*Poet.* 1447b1-20 / 1974, pp. 128-129), imitan a través del lenguaje, el ritmo y la armonía el actuar del hombre. Dicha mimesis no se constituye en un alejamiento o distorsión de la verdad –como sí es el caso para Platón-, sino en una vía de conocimiento de las acciones humanas posible. ¿Qué quiere decir esto de acciones posibles? Para aclararlo, el Filósofo establece una distinción entre el objeto material de la historia y la poesía:

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.* 1451^a38-40, 1451b5-10 / 1974, pp. 157-158).

Así pues, el poeta hace uso de unos elementos concretos (fábula y personajes determinados, por ejemplo) con el objetivo de, por medio de ellos, representar lo generalizable de las acciones del ser humano. Debido a este carácter de generalidad, las obras poéticas resultan con una impronta filosófica, pues no atienden o no buscan lo particular, como sí lo hace la historia, sino las potencialidades (generales) futuras o pasadas -que pudieron darse.

Al respecto, el filósofo argentino Ángel Cappelletti reconoce que:

El objeto de la poesía no es el ser sino el poder ser [...] 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 (Cappelletti en Aristóteles 2006, p. 68).

Definir que a la poesía le compete el *poder ser*, como lo hace Cappelletti, remite a ciertos pasajes de la *Metafísica* en los que Aristóteles explica, en función de las relaciones entre potencia y acto, cómo se relaciona lo posible con lo potencial. Uno de los modos de la potencia es lo impotente (*Met.* 1019b 16-19 / 1970, p. 262), esto es privación de la potencia, ya de modo definitivo o porque el tiempo para su darse –su actualización- no ha llegado. Por la misma línea transcurren los análisis de José Luis Pardo (2002) y Ángel Pacheco Jiménez

(2011), para ambos, la posibilidad se enmarca en el concepto de “potencia” que, a la vez, entra en conflicto con el de “acto”, ya que parece que el máximo grado de verdad y realidad pertenecen a este último y, se valida al primero solo cuando logra su actualización. Si bien es cierto que la primacía ontológica la posee el acto, también lo es que la potencia, en su modo de impotencia se vincula a lo imposible y lo posible, lo primero es “aquello cuyo contrario es verdadero por necesidad.” (*Met.* 1019b 23 / 1970, p. 262), por su parte, lo posible se postula de tres maneras: (1) aquello cuyo contrario no es necesariamente falso, (2) el ser verdadero, y (3) lo que cabe que sea verdadero. Así lo enuncia Aristóteles:

Lo posible es cuando lo contrario no es necesariamente falso; por ejemplo, es posible que un hombre esté sentado, pues no es falso de necesidad que no esté sentado. Así, pues, lo posible significa, en un sentido, como se ha dicho, lo no falso de necesidad; en otro, el ser verdadero, y en otro, lo que cabe que sea verdadero ya (*Met.* 1019b 29-34 / 1970, pp. 263).

Aristóteles desarrolla más lo anterior y agrega que algo es “posible si, por el hecho de que tenga el acto de aquello de lo que se dice que tiene la potencia, no surge nada imposible” (*Met.* 1047a 25-27 / 1998, pp. 446), en otras palabras, que no implique contradicción y más importante aún, que sea verosímil, es decir, que, aunque no se haya dado y su realización no es segura, sí sea más cierta que su inexistencia.

Ahora, si el campo propio de la creación poética o literaria es lo posible ¿podría equiparse lo posible a la ficción? El filósofo argentino Antonio López Eire lo hace y en su texto “Reflexiones sobre la poética de Aristóteles” (2001) afirma que “la palabra se hace poesía cuando imita una acción y esa acción ficticia la consideran los oyentes, a través de la palabra, experiencia propia” (2001, p. 222). Como se ve, a la acción posible imitada, la llama ficticia. Eduardo Sinnott, por su parte, le atribuye al tipo de mimesis que desarrolla Aristóteles el estatuto de ficción:

La tradición ha consagrado la traducción (y la interpretación implícita) de «*mímēsis*» como «imitación». Esta equivalencia [...] no refleja los valores semánticos y conceptuales de la palabra griega a la que pretende verter. La palabra española más cercana a los valores de la palabra «*mímēsis*» en la *Poética* es, a nuestro modo de ver, «ficción» (2006, pp. 24-25).

La justificación para reemplazar el término imitación por el de ficción es que, en el contexto de la *Poética*, la mimesis no pretende ser réplica fiel de lo imitado, sino que diverge de ello, en cuanto que la composición del poeta posee una fuerza autónoma y transformativa. En efecto, al no ceñirse a un objeto particular y real, hay un espectro de libertad creativa al “imitar” lo posible y universal. Por la misma línea transita la Tesis Doctoral de Viviana Suñol (2008), quien después de presentar las diversas interpretaciones que la mimesis aristotélica ha tenido, se inclina por este carácter de representación activa.

Las interpretaciones de López Eire, Sinnott y Viviana Suñol confirman que la imitación propia del arte poético o, dicho en términos actuales, del quehacer literario, es ficcional, pues lo que persigue no es ser copia de la realidad externa. Ahora bien, no supone lo anterior que, desde la propuesta aristotélica, la ficción pierda correspondencia con el plano de lo actual, lo que sí ocurre es que sus postulados nos llevan a considerar que lo posible es un nivel o un modo de lo real -tanto como lo es lo actual- que carece de registro empírico y por eso no atiende a los dictámenes de la verdad sino a los de la verosimilitud.

La verosimilitud y la posibilidad son conceptos que se tejen de manera constante en la *Poética*, de hecho, en su edición trilingüe, Valentín García Yebra, resalta que en múltiples pasajes se desarrollan de manera conjunta (1451a12, 1451a27, 1451b9, 1452a24, 1454a34, 1974, p. 273). Para Aristóteles es fundamental establecer que si bien, en una obra poética el material es *lo posible*, esto no implica que cualquier cosa lo sea.

La verosimilitud no sólo otorga orden y armonía a lo narrado, sino que también asegura su credibilidad. Para el filósofo italiano Marcello Zanatta, si hay una verdad en el contenido de la poesía, es la de “hacer conocer lo posible de los eventos” (Zanatta, 2006, p. 465). Este tipo de verdad no requiere de cierta correspondencia entre lo enunciado y el estado de cosas del mundo, porque, como ya se expuso, a la poética le compete la generalidad de lo posible y no la singularidad de hechos particulares. Ahora, para que esa verdad de lo posible o de la ficción sea aceptada como tal se hace necesario el criterio de verosimilitud:

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 que podría estar bien o mal construido (Zanatta, 2006: 467).

En efecto, la verdad que ofrecen las obras literarias responde a los dictámenes de la verosimilitud, es decir, a su condición de creíble por estar conectado con lo posible —lo que podría darse o pudo haber sido sin implicar contradicción. Sobre este punto, Eduardo Sinnott esquematiza los conceptos de la siguiente manera: “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*).” (Sinnott en Aristóteles, 2006, p. 66). Es decir, lo posible se constituye por lo ocurrido y lo verosímil, este, a su vez, se divide en lo probable y lo necesario.

Así pues, es por medio de una imitación verosímil a través del lenguaje que el poeta representa una ficción que, al ser de lo general, transmite un tipo especial de conocimiento sobre la realidad posible. Recuérdese que, para Aristóteles, la imitación es la primera vía de aprendizaje del ser humano y que, además, emplear representaciones le provee placer (*Poét. 1448b5-18* / 1974, pp. 135-136).

El filósofo español Alfredo Marcos en el artículo “La *Poética* de Aristóteles como teoría del conocimiento”, enfatiza en que la *Poética*, más que una fuente de conocimiento sobre la estética, es una obra epistemológica. Marcos argumenta que el conocimiento que provee el arte poético conjuga la creatividad y un genuino conocimiento, pues “pone “ante los propios ojos”, como si presenciáramos “directamente los hechos”, una parte de la realidad que de otra forma permanecería ignota: lo posible” (Marcos, 2008, p. 8). De hecho, este autor también posiciona a la posibilidad como el concepto central de la *Poética*, ya que es el puente que enlaza y equilibra la *mimesis* y la *poiesis*.

Hasta ahora se han tejido las relaciones, que se leen en la *Poética*, entre las concepciones aristotélicas de posibilidad, realidad y verosimilitud que nos permiten ver cómo se entrelazan para dar a clarar sobre qué le compete a la ficción. Es momento entonces de abordar el panorama filosófico del signo.

1.2 El signo: un problema filosófico

Con el ánimo de situar el aporte semiótico de Charles Sanders Peirce, veamos antes algunos de los autores que han contribuido a la consideración del signo, problema nada ajeno a la filosofía. Así pues, lo que intentaremos es trazar una breve ruta, una mínima historia del signo y su acercamiento filosófico.

Jorge Luis Borges hace la mejor introducción al problema del signo, que precisamente nos remonta a Platón, dedicando unos cuantos versos a lo que el nombre refiere: “Si como el griego afirma en el *Cratilo*- / el nombre es arquetipo de la cosa/ en las letras de ‘rosa’ está la rosa/ y todo el Nilo en la palabra ‘Nilo’” (Borges, 2017, p. 519). Lo anterior conecta directamente con Sócrates, quien polemiza con Hermógenes en el famoso diálogo *Cratilo* (1987), donde se pone a prueba el convencionalismo de los nombres, contrario al naturalismo ontológico. Sócrates, que aparentemente se pone del lado de Cratilo, considera que el convencionalismo es un problema sofístico (practicado por los sofistas). En pocas palabras: todo no se circunda alrededor del hombre, y aquel que puede conocer las cosas en su esencia pone el nombre que le es preciso, es decir, que revele su esencia. Más allá de ello, se considera que el lenguaje de los poetas es imitativo porque no intenta acercarse a la esencia de la cosa sino a su virtud. Sócrates no intenta desenfundar alguna teoría, sino mostrar que las opiniones de Hermógenes y Cratilo tienen algo de cierto, pero trastabillan en querer universalizar el lenguaje desde una convención o desde una pretensión ontológica. El signo asoma: no se puede confiar en el lenguaje: este es truculento, o como lo relaciona Heidegger en *Hölderlin y la esencia de la poesía*: la poesía es “[...] la más inocente de todas las ocupaciones” (2005, p. 39), pero a la vez “para eso se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje... para que dé fe de lo que es” (2005, p. 40).

Por otro lado, en su *Metafísica*, el Estagirita nos conduce por entre la ciencia del ser en tanto que ser, a la ciencia de las primeras causas y los primeros principios, pero en ese camino resulta interesante que Aristóteles dedique un capítulo a las categorías primarias o fundamentales del pensamiento. Por supuesto que somos conscientes de que no fue el Filósofo quien organizó su obra: mucho tiempo después fue Andrónico de Rodas quien dispuso las obras del fabuloso filósofo griego para su lectura de manera más sistemática, sin embargo, más allá de los aspectos biográficos y de las peripecias que tuvieron que pasar los textos del *Corpus aristotelicum*, el Filósofo es claro: para iniciarse en el camino del saber hay que reconocer las herramientas para dicha aventura; hay que empezar por el instrumento que permite acceder a los vestigios que sostienen los conocimientos de las cosas; hay que comenzar con el *Órganon*. No obstante, no podemos dejar de preguntarnos sobre ese dichoso libro V (Delta) que habla sobre una serie de categorías que permiten vincular ese oficio del filósofo: el que intenta saber la naturaleza de las cosas, sus causas y sus primeros principios.

Es como si Aristóteles, después de declarar que hay una ciencia del ser en tanto que ser, nos ofrezca un glosario para poder aventurarse en lo que la tradición llama “metafísica”. Pero esto es clave, porque es finalmente el lenguaje el que permite a Aristóteles acercarse al ser, por medio de la οὐσία (substancia) de la cual se predica por medio de una serie de categorías primarias.

Alejándonos de la metafísica tradicional aristotélica, quisiéramos posar los ojos en el texto *Sobre la interpretación* o comúnmente conocido como *Peri hermeneias*. Aristóteles va al punto de inmediato, ya que sobre el signo va a intentar generar un paralelismo causal, a saber: para el Filósofo todo lo que se representa en la palabra es un signo o símbolo de lo real. Sin embargo, lo convencional surge con la palabra y no con las cosas; para Aristóteles los nombres no son naturales por sí mismos y no dicen nada en tanto que no están articulados con la cópula “ser”. Dice el Estagirita:

Digo que cosignifica tiempo en el sentido de que, mientras salud es un nombre, está sano es un verbo: en efecto, cosignifica que se da ahora y siempre es signo de lo que se dice acerca de otro, en el sentido de lo que < se dice > acerca de un sujeto (1995, 16A 10).

Así pues, la consideración de signo aristotélico se posiciona frente al diálogo *Crátilo*, al postular que el signo es una convención del lenguaje que puede ser contraria a la naturaleza.

Posterior a la filosofía del signo de Aristóteles, durante la Edad Media la cuestión se abordó desde la llamada gramática (como parte fundamental del *Trivium*). Veamos brevemente como lo representa Ana Calvo Revilla, en su artículo “Evolución de los estudios gramaticales desde la Antigüedad a la Edad Media: relaciones con la retórica”:

Hasta el siglo XI la gramática fue enseñada como llave de la interpretación textual y, basada en los modelos de Donato y Prisciano, se convirtió en la propedeútica de la literatura. En la práctica, la *enarratio* gramatical suplantó a la retórica como dueña del discurso y así, si en el sermón medieval estuvo al servicio del comentario sagrado y de la interpretación de la Palabra de Dios, en el resto de las artes del curriculum medieval, la *enarratio* alcanzó el privilegio de recuperar a los autores; la gramática como *ars recte loquendi* dejó de estar subordinada a la retórica y de tener un mero papel de propedeútica a la oratoria, *ars bene loquendi*, y pasó a ocupar un papel central como

doctrina del estudio de lenguaje. En el nivel escolar inferior –las escuelas preuniversitarias o elementales– la gramática tenía tal supremacía, que aún hoy día la expresión “escuela elemental” es un sinónimo, en algunos países, de “escuela gramatical”. Es asimismo obvio que incluso el estudiante de lógica debía aprender la gramática antes de pensar en estudiar filosofía (2005, p. 351).

Sin embargo, y previo a estos gramáticos, la cuestión del lenguaje y del signo la abordó San Agustín en su diálogo *De Magistro*. El contenido del diálogo conduce a la teoría de la iluminación, punto central dentro de la filosofía de San Agustín. Sin embargo, parece una necesidad el abordar el lenguaje y el signo para señalar que el habla interior es lo fundamental, mientras que la locución solo recuerda el espíritu de las cosas:

Agustín – Estamos, pues, ambos conformes en que las palabras son signos.

Adeodato – Lo estamos.

Agustín – Y bien: ¿Puede el signo ser signo de algo sin representar algo?

Adeodato – No lo puede (1947, p. 541).

Seguidamente en el diálogo, la prueba que pone con un verso de Virgilio hace que Adeodato considere que las palabras en sí no muestran la verdad de las cosas. Toda comunicación es una enseñanza constante, pero el signo es insuficiente, y es allí donde el verdadero Maestro yace en el corazón de quien conoce: por supuesto que a quien se refiere Agustín de Hipona es a Cristo, que es el camino, la verdad y la vida, como aparece en el Evangelio de Juan. Lo único que hace el hombre es advertir por medio de la palabra y los signos lo que habita en el corazón. Lo que llama la atención es que este signo impotente no deja de ser una vinculación menor entre el lenguaje, el pensamiento y lo real. El signo que se hace sensible por la voz del hablante hace llegar algo al pensar. Un ejemplo claro podría ser aquel que enamorado se ubica en el desamor y con su lamento hace que el receptor conozca su dolor, no desde los sentidos sino a nivel del entendimiento. Más allá de ello, vemos que el lenguaje es mediador entre lo real y lo mental, como si el signo, a pesar de ser insuficiente por su carencia de verdad mas no de representación, fuera fundamental para que aquello que surge en el corazón (y que es la verdad de Cristo) tuviera la oportunidad de ser en el mundo.

Podríamos seguir abarcando lo importante de la filosofía del signo en San Agustín, y repasar los avances en la lógica proposicional en Severino Boecio, filósofo latino receptor de las obras de Platón y Aristóteles; también distinguir, como lo hace el profesor Mauricio Beuchot (2011) a filósofos de la talla de Juan Escoto Eriúgena, Pedro Abelardo, Raimundo Llull y Pedro Hispano; sin embargo, preferimos estacionarnos brevemente en el *buey mudo*, el doctor Angélico Santo Tomás de Aquino, quien tiene algunas impresiones sobre la ciencia del signo, eso sí, vinculadas a cuestiones teológico-metafísicas.

Los elementos que proporcionan algunos indicios del signo en el Aquinate confirman que no hay una metafísica y una teología natural sin el lenguaje, pues es él quien permite una revelación que distingue el camino del ser entre el *ens* y el *ese* (conceptos fundamentales en toda su filosofía):

Respondo diciendo: Según el Filósofo, las palabras son signos de los conceptos, y los conceptos son representaciones de las cosas. Así se puede observar cómo las palabras se pronuncian para dar significado a las cosas a través de la concepción del entendimiento. Así, pues, lo que puede ser conocido por nosotros con el entendimiento, puede recibir nombre por nuestra parte. Ha quedado demostrado (q.12 a.11 y 12) que en esta vida Dios no puede ser visto en su esencia; pero puede ser conocido a partir de las criaturas como principio suyo, por vía de excelencia y remoción. Así, pues, a partir de las criaturas puede recibir nombre por nuestra parte; sin embargo, no un nombre que, dándole significado, exprese la esencia divina según lo que es, como la palabra hombre con su significado expresa la esencia del hombre según lo que es, ya que el nombre concreta la definición que pone al descubierto su esencia, pues al concepto expresado con el nombre le llamamos definición (2001, I q 13, p. 181).

El nombre que pone al descubierto su esencia, tal y como lo indica el doctor Aquino, recuerda que las cosas deberían ser acuñadas con su naturaleza, así quizás haya una tendencia general a que lo que representa la cosa deba ser nombrada con justicia; pasa con lo finito, pero también se intenta con lo infinito e incommensurable. Este ejercicio es la evidencia de que el nombre vincula directamente lo mental con lo real (recordando lo visto con San Agustín), pero al hablar de los nombres divinos y de esta teología negativa que parte, justamente, de la negación para dar cuenta de lo que Dios no es, permite pensar que el nombre

es la posibilidad de que aquello que surge en el concepto (que yace en el entendimiento) también pueda tener un atributo divino en la tierra. La piedad, la misericordia, el perdón, la belleza y la necesidad también abundan en el mundo, sólo que, desde lo finito del nombre mortal, aunque además son signos que contienen dentro de sí la posibilidad de lo infinito, por lo que hacen pensar en este creador geométrico que le ha dado al mundo una bienaventuranza desde el nombre y que permite al ser humano nombrar y labrar su destino.

Luego del breve abordaje del doctor Aquinate, encontramos diversos filósofos que se encargan de seguir reflexionando sobre el signo. Así sucede con el problema de los universales, en el que filósofos como Duns Escoto y Guillermo de Ockham van a ser fundamentales desde una visión metafísica del lenguaje. Sin embargo, en la Modernidad filosófica no se evidencia una real aproximación a la ciencia del signo, salvo en las espectaculares gramáticas escritas durante este tránsito, y que como ejemplo tenemos a Antonio de Nebrija, auscultador del lenguaje.

Prosiguiendo, una de las cuestiones centrales de la Modernidad fue el conocimiento, es decir, la pregunta por el proceso intelectual y la generación de conceptos, juicios y raciocinios en el hombre. Vale mencionar que a la par de este desarrollo filosófico, las ciencias lingüísticas se van gestando gracias a los aportes de Franz Bopp, así como a los acercamientos filológicos de Wilhem von Humboldt, los hermanos August y Friedrich Schlegel. En este contexto, aparecen algunas disquisiciones sobre el signo y su ciencia de parte de la pluma de Hegel: a pesar de que hay un sistema lógico que se antecede a todo tránsito del espíritu en la historia para llegar al absoluto, es precisamente en la inmediatez y no en la mediatez donde se puede captar una imagen del signo. Ello no es ajeno al carácter lógico de la filosofía de Hegel, al contrario, brinda un sentido de unidad en tanto que dentro de la dialéctica hegeliana lo que *es* contiene el ser y la nada a la vez. Es en el apartado “Certeza sensible”, del capítulo “Conciencia” de la *Fenomenología del espíritu* donde encontramos que la conciencia (que ya es espíritu sin serlo) comprende la inmediatez del ser que va ligada al lenguaje (al signo):

Pero, como advertimos, el lenguaje es lo más verdadero; nosotros mismos refutamos inmediatamente en él nuestra suposición, y como lo universal es lo verdadero de la certeza sensible y el lenguaje sólo expresa este algo verdadero, no es en modo alguno posible decir nunca un ser sensible que nosotros *suponemos* (2009, p. 65).

Ahora bien, la verdad que yace en el yo y en el universal de la cosa es espumosa y solamente debe percibirse para adentrarse en sus cualidades universales, sin embargo, es importante precisar que no hay afirmaciones que la conciencia haga desde un universal, sino que utiliza conceptos universales desde la particularidad y desde la circunstancia. La cuestión del signo se revela porque no se ha tomado conciencia plena de que dentro de los conceptos particulares y los juicios que se pueden emplear, yacen los conceptos universales que contienen en sí su esencia. Las unidades universales desde la certeza sensible son puras inmediaciones que llevan al acceso de signos de los cuales mucho no se sabe. Hay que entrar propiamente en las particularidades de las cosas o de esos seres inmediatos para encontrar su saber que también es su ser. Aquí podríamos preguntar: ¿El signo hace que conociendo su saber conozcamos su ser?

Hegel vuelve a retomar el tema del signo en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, al plantearse el tema de la intuición. Es esta intuición una referencia a algo que se cree que es una representación de *algo*, pero termina siendo una representación de lo *otro*. El filósofo alemán lo concibe de la siguiente manera: “El *signo* es una cierta intuición inmediata que representa un contenido enteramente otro que tiene de suyo” (2010, p. 499). El signo tiene un compuesto meramente mental, manipulable, ya que no necesariamente tiene un significado que representa lo que la inteligencia considera. No hay una filiación real, el signo pertenece al ámbito de lo psicológico. Si la inteligencia es la que domina este aspecto dentro de lo mental, es ella la que coloca el carácter o significado del signo. Hay una arbitrariedad latente que permite una modificación de las significaciones. En el espíritu subjetivo el reino de lo mental es donde se es *en sí* viéndose como *para sí*. Anticipándonos un poco a lo que se desarrollará en páginas posteriores, aunque Peirce bebe de fuentes hegelianas, encontramos que su concepción del signo no seguirá por este rumbo.

Demos ahora un salto a los aportes significativos de Ferdinand de Saussure, uno de los padres del estructuralismo quien habló propiamente de signo lingüístico. Para empezar, válido es recordar que su *Curso de lingüística general* resulta de la recopilación póstuma de las notas de clase (de los cursos ofrecidos en Ginebra de 1906 a 1911) de sus discípulos Charles Bally y Albert Séchehaye. Formalizar y darle un objeto claro a la lingüística lo lleva a postular la lengua y más en particular, el signo como unidad básica y mínima de análisis,

aunque sabe que ambos (lengua y signo) están amparados en un terreno mayor, el de la semiología:

Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología (del griego *sēmeïon* 'signo'). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia, y su lugar está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística, y así es como la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos (1945, p. 439).

Ahora, este signo lingüístico, agregará más adelante, es una unidad compuesta por dos caras: significado y significante, o conceptos e imagen acústica (ambos de carácter abstracto y mental). Hay características que moldean el signo y afectan, como no, al lenguaje: la arbitrariedad que media la vinculación entre significado y significante; la inmutabilidad, dado que los cambios que intente un solo hablante no modifican la estructura de la lengua o la relación entre signos; sin embargo, sí hay mutabilidad porque los signos sufren cambios por el paso del tiempo y la evolución de las lenguas. En este punto, Saussure distingue entre diacronía y sincronía: la primera refiere a la evolución de la lengua y la segunda estudia el estado presente de la lengua.

Entrando en los puntos actuales de la consideración sobre el signo, no abordaremos a Roland Barthes o al estructuralismo antropológico de Levi-Strauss (que son importantes bebedores de los aportes de Ferdinand de Saussure), sino que entraremos directamente el escritor y pensador italiano Umberto Eco, puesto que, aparte de su faceta como novelista, realizó aportes considerables a la semiótica. Eco en *La estructura ausente* recopila información sobre las disciplinas que pueden hacer parte del campo semiótico, además de partir de definiciones como las de Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce. Asimismo, propone una postura frente a los debates entre Barthes y George Mounin sobre la semiótica de la connotación o la semiótica de la comunicación. Para Eco: “[...] la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación; tiende a demostrar

que bajo los procesos culturales hay unos sistemas; la dialéctica entre sistema y proceso nos lleva a afirmar la dialéctica entre código y mensaje” (1986, p. 22). El debate del que toma partido Eco establece que la comunicación es un sistema de signos o de sistemas. Al respecto, las dos hipótesis que destaca son las siguientes: 1) la cultura es comunicación, en tanto que la semiótica es una teoría de la cultura. 2) todo lo que se da en la cultura se puede convertir en objeto de comunicación:

La *primera hipótesis* presupone, en cambio, que el emisor puede comunicar la función del objeto incluso sin denominarlo verbalmente, sino tan sólo mostrándolo. La *primera hipótesis* supone que desde el momento en que el posible uso de la piedra ha sido conceptualizado, la propia piedra se convierte en signo concreto de su uso virtual. Por lo tanto, se trata de afirmar [Barthes, 1964 A] que desde el momento en que existe sociedad, cualquier función se convierte automáticamente en *signo de tal función*. Esto es posible a partir del momento en que hay cultura. Pero existe la cultura solamente porque esto es posible (1986, p. 25).

[...]

La *segunda hipótesis* remite a la *primera*. En la cultura cada entidad puede convertirse en un fenómeno semiótico. Las leyes de la comunicación son las leyes de la cultura. La cultura puede ser enteramente estudiada bajo un punto de vista semiótico. La semiótica es una disciplina que puede y debe ocuparse de toda la cultura (1986, p. 28).

A partir de ello va a desarrollar un modelo de comunicación, o para mayor precisión: de decodificación. Ello sirve para intentar comprender los hechos sociales y culturales desde los procesos comunicativos. El esquema (que puede verse como tradicional por emplear los mismos elementos como emisor, código, mensaje, y que ya no emplea la palabra receptor sino destinatario) tiene un contenido netamente político e ideológico que marca rupturas dentro de las sociedades y las culturas. El poder yace entre la cultura y la comunicación; se hace fundamental un análisis de los signos y sus estructuras para poder desentrañar un lenguaje real que permita conocer los hilos que se entretajan entre la cultura de masas y la individual. Por supuesto que somos conscientes de que los avances en la teoría del signo, específicamente con Eco, han avanzado, como lo expuesto en el *Tratado de semiótica general* (2020) en el que reluce su modelo semiótico-textual desarrollando un análisis de los

contenidos textuales que llegan al destinatario, ya que se pueden conformar mensajes sincrónicos y diacrónicos.

Este modesto acercamiento histórico del signo no pretendió ser exhaustivo, más bien, figura como telón de fondo para situar los aportes y desarrollo de la consideración semiótica de Charles Sanders Peirce, que nos permitirán, a su vez, formular un “signo literario”.

1.3 Signo y conocimiento en Ch. S. Peirce

“Aquello que está en lugar de otra cosa”, así, en términos generales se define el signo. Si tenemos en cuenta las distintas variaciones que se han hecho en la definición de este término, lo novedoso de la propuesta de Charles Sanders Peirce no está en el marco de lo definido sino, como veremos, en los componentes que lo integran: primeridad o cualidad, segundidad o reacción y terceridad o interpretante:

Una representación es aquella cualidad de una cosa, por virtud de la cual, a efectos de la producción de cierto efecto mental, puede estar en lugar de otra cosa. A la cosa que posee esta cualidad la llamo *representamen*, al efecto mental o pensamiento, su *interpretante*, y a la cosa por la que está, su *objeto* (1988, pp. 8-9).

Peirce añade por tanto a la definición clásica y estándar de signo algo más que la consideración de un signo que está en lugar de algo (que en la definición peirceana lo recoge la concepción de objeto), porque además viene considerado lo que distingue al signo en su composición cualitativa, la cual que captamos de manera directa al percibir sensiblemente los signos (las cualidades del signo que permite ver que los signos antes que representar son algo), así como la concepción de interpretante que permite mediar entre el signo y aquello diferente que significa, lo cual llega a la creación de un nuevo signo en la mente del intérprete.

La anterior definición aparece en el texto de 1867, *De una nueva lista de categorías*, allí Peirce elabora un camino escalonado de categorías para transitar de la *sustancia* al *ser*, donde la sustancia es el primer escalón asumido como aquello indeterminado y por lo tanto desconocido, que solo se percibe difusamente sin que se sepa en realidad qué es eso que se advierte, esa sustancia es algo que puede de pronto verse pero de la cual no se tiene precisión, de allí que sea algo impreciso e indeterminado; mientras que el ser es el último escalón en el camino del conocimiento, es una unidad (da cuenta del paso de la multiplicidad a lo uno)

cuyo formato es la proposición, motivo por el cual cuando yo predico algo de un sujeto es porque sé ya que es ese sujeto, tengo de este un conocimiento.

Ahora, quienes permiten el paso de lo múltiple (sustancia) a lo uno (ser) son los conceptos, pues dicha unidad se plasma por medio de la proposición, es decir, la conjunción entre un sujeto y un predicado a través de la cópula (vacía) ser: “Sustancia y ser son, por tanto, el principio y el fin de todo concepto. La sustancia es inaplicable a un predicado y el ser a un sujeto” (1988, p. 2). Sobre esta última afirmación vale precisar que la sustancia, como sujeto, no puede ser predicado, ya que, según Aristóteles, las atribuciones a un sujeto no pueden ser sujeto (las atribuciones surgen de la aplicación de las categorías al predicado); de hecho, los sujetos de los que se predica son susceptibles de establecer relaciones entre sí, gracias a lo común de los predicados, pues ellos son los universales, no los sujetos. Así pues, es en el contexto de la predicación como puede entenderse que sustancia se corresponde al sujeto y ser al predicado. Pero entre el paso de la sustancia al ser encontramos las categorías accidentales que Peirce enlista y que reduce a tres, ya que los conceptos que encontramos en tal recorrido son la cualidad, la relación y la representación:

Una mayor acumulación de ejemplos nos llevaría a ver que toda comparación requiere, además de la cosa relatada, el fundamento y el correlato, una representación mediadora que representa al relato como una representación del mismo correlato representado a su vez por esta representación mediadora (1988, p. 3).

A diferencia de las doce categorías kantianas, las suyas se sintetizan entonces en: “las *cualidades* (de sensaciones), las *relaciones* (diádicas) y las (predicaciones de) *representaciones*” (1988, p. 7). Cada uno de estas, adelanta Peirce, se corresponderá a un tipo particular de relación de entre el objeto representado y la representación (el signo): la semejanza o ícono (coinciden en alguna cualidad signo y objeto), el índice o signo (hay una correspondencia real) y el símbolo (la cualidad es imputada, convencional); incluso, hablando de la lógica -a la que define como ciencia de los símbolos- postula otra división de los signos en forma de (estudiados respectivamente por la gramática formal, la lógica y la retórica formal): términos, proposiciones y argumentos. Aquí tenemos al menos el adelanto de uno de los importantes logros de la semiótica, la cual permite distinguir maneras como se dan los signos, de la cual destacamos la de ícono (semejanza por sensación) y la de índice (muestra o señalamiento de algo que se representa) que nos resultará muy útil cuando en el

capítulo final damos cuenta de dos novelas del escritor español Javier Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Los enamoramientos*.

Por otro lado, entender la naturaleza del signo, implica considerar la relación entre ellos y el pensamiento: los signos son el elemento constitutivo del pensamiento, de hecho, sin signos no hay pensamiento, así lo asegura Peirce en la tercera proposición que formula contra la duda cartesiana en el texto *Algunas consecuencias de cuatro incapacidades*: “No tenemos ninguna capacidad de pensar sin signos” (2012A, p. 74). Esto es porque la mente debe operar siguiendo un proceso silogístico cuyos componentes -como se vio líneas arriba- son signos.

En el pensamiento hay siempre signos (sensación, imágenes, concepciones, representaciones): “siempre que pensamos tenemos presente ante la consciencia alguna sensación, imagen, concepción u otra representación que sirve como un signo.” (2012A, p. 82). Es más, las representaciones mentales (los signos que poseemos) son siempre signos de nosotros mismos: “todo lo que está presente ante nosotros es una manifestación fenomenal de nosotros mismos” (2012A, p. 82). Más adelante agrega que, de hecho, el conocimiento se construye a partir de los signos que ya tenemos en nosotros: “si tenemos una imagen ante nosotros cuando vemos, es una construida por la mente bajo la influencia de sensaciones previas” (2012A, p. 93), esas sensaciones previas son los signos. De este párrafo se destaca un punto central en la epistemología de Peirce y es que no sólo conocemos a través de los signos, sino que además nuestro conocimiento no se da como tabula rasa, es decir, nunca arrancamos de cero al conocer, siempre hay ideas previas que a la vez son signos (he aquí la cadena de significación).

Este es un punto interesante que servirá también de sustento en el capítulo final, ya que de él se desprende que la experiencia lectora es una experiencia de introspección. Los signos que la literatura deja son signos de lo otro (la realidad) y de nosotros mismos: cuando leo, a quien busco es a mí mismo; yendo un poco más lejos, pensarnos a nosotros mismos significa volvernos signo, nos representamos en lo que leemos y con la dinámica de la significación llegamos a conocer lo que somos y lo que es el mundo ¿La conciencia sería un signo del yo? Formulación atractiva que debemos, por ahora, dejar pasar.

Aunque -regresando al pensamiento-signo- al proponer que el signo es principio del pensamiento, podría inferirse que el signo es entonces mental -resuena Saussure y su signo lingüístico cuyos componentes significante y significado son imágenes abstractas o modelos

de la mente-, pero no es este el caso, ya que Peirce describe dos características del signo que aseguran su materialidad: la cualidad material del signo y la aplicación demostrativa pura del signo. La primera se refiere a que el signo no es igual al objeto representado por lo que posee características *materiales* propias, no ligadas a su carácter representativo. Ligado a esto de las características materiales, Peirce propone una “aplicación demostrativa pura del signo”, la cual consiste en la conexión física que tienen los signos con los objetos representados o con signos de ese objeto (mediata o con signos intermedios); por ejemplo: la etiqueta de precio sólo tiene sentido si está junto a la prenda o al producto que refiere. Aquí cabe la pregunta: ¿Cómo se conecta la literatura con una experiencia física de lo narrado desde sus cualidades materiales, es decir, desde la llamada “aplicación demostrativa pura”? Cuestión que se abordará luego en la sección de los análisis narrativos de ficción, es decir, en el capítulo tercero.

Ahora, para que el pensamiento tenga significado o valor -sigue Peirce- debe entrar en relación mediante la representación. Es decir, “no hay, en ningún instante, cognición ni representación en mi estado mental, pero sí la hay en la relación de mis estados mentales en diferentes instantes” (2012A, p. 86). Si no hay relación en el pensamiento, relación entre signos, no hay conocimiento. Lo anterior explica que los elementos del pensamiento, el últimas, resulten ser los componentes del signo:

De esta manera, tenemos en el pensamiento tres elementos: 1º, la función representativa que hace que sea una *representación*; 2º, la aplicación denotativa pura, o conexión real, que pone a un pensamiento en *relación* con otro; y 3º, la cualidad material, o cómo siente, que da al pensamiento su *cualidad* (2012A, 86).

¿Qué activa o propicia la relación entre pensamientos-signos? La atención:

La atención se despierta cuando el mismo fenómeno se presenta repetidamente en diferentes ocasiones, o el mismo predicado en diferentes sujetos. Vemos que *A* tiene un cierto carácter, y que *B* también lo tiene, y *C* lo mismo; y esto despierta nuestra atención, de modo que decimos: “*éstos* tienen este carácter”. Así que la atención es un acto de inducción; pero es una inducción que no amplía nuestro conocimiento, porque nuestro “*éstos*” no abarca más que a los casos experimentados. Es, en suma, un argumento por enumeración (2012A, p. 90).

En su *Metafísica*, Aristóteles llama a esta familiaridad por reiteración “experiencia”. La literatura atrapa y centra nuestra atención pues presenta desde distintas formas poéticas (nos referimos con esto a estilo y formatos) un hecho; pensemos en, por ejemplo, de cuántas maneras se nos narra el amor y cómo esas ideas derivadas de la literatura se fijan en nuestra concepción de la experiencia amorosa. Discrepo de la afirmación de Peirce acerca de que este proceso de inducción no genera nuevo conocimiento: tener las piezas dispersas no es lo mismo que juntar y producir algo nuevo, por más que aquello siempre haya estado ahí.

Sigue Peirce, la atención genera hábitos (idea aristotélica): “las acciones voluntarias resultan de las sensaciones producidas por los hábitos, al igual que las acciones instintivas resultan de nuestra naturaleza original” (2012A, p. 91). El pensamiento-signo es el motor de la acción. Hilando un poco más fino: los signos, las representaciones son las causantes de los actos, los móviles de la experiencia. Esto puede ser importante para considerar los efectos de la literatura en nuestra vida, porque aquello que es imaginado en una ficción consigue con su fuerza representativa impactar no solo en nuestras ideas, sino en especial en las intenciones y acciones que luego terminamos por realizar en nuestra vida.

Resulta interesante que después de las anteriores consideraciones, Peirce establezca que la experiencia es superior a la imaginación: “se muestra [la superioridad de aquella], creo yo, por la extrema desproporción entre el período durante el que se recuerda el tono exacto de algo que se ha visto comparado con el olvido instantáneo del tono exacto de la cosa imaginada” (2012A, p. 92) En la mente se fija por más tiempo lo que se ha experimentado en comparación con lo que se ha imaginado: la lectura (y la escritura) es una experiencia, es la imaginación hecha experiencia; por algo se habla del *acto* de leer.

1.4 La composición del signo

Por otro lado, hay otra triada que también explica los componentes del signo:

Un signo tiene, como tal, tres referencias: 1º, es un signo *para* algún pensamiento que lo interpreta; 2º, es un signo *de* algún objeto del que es equivalente en ese pensamiento; 3º, es un signo *en* algún aspecto o cualidad, que lo pone en conexión con su objeto. Preguntemos cuáles son las tres correlaciones a las que se refiere un pensamiento-signo (2012A, p. 83).

Se entiende de lo anterior que una obra, una novela, digamos, es, primero, un signo *para* alguien: el pensamiento del lector que lo interpreta; segundo, un signo *de* algo: la vida en España durante el franquismo (no asistí, como lectora actual, a ello, pero puedo conocerlo a través de la novela *Así empieza lo malo* de Marías); y, tercero, es un signo *en* algún aspecto o cualidad que lo pone en conexión con el objeto: la representación del adulterio y las relaciones de pareja durante aquel tiempo, tal y como se focaliza en dicha novela.

a. Primeridad

Aunque el modo de denominar el componente triádico varía, en esencia, su atribución no cambia. Así pues, la primeridad, cualidad o *representamen* del signo se refiere a las *cualidades* de la representación. Anticipándonos al análisis literario, en ese nivel se ubican los rasgos que hacen diferenciable un estilo de escritura (¿qué hace identificable el estilo de Marías? narradores lectores de almas en primera persona, digresión constante, incisos, alusiones a la autoficción, uso del presente indicativo, todos los elementos que se desarrollarán en el segundo capítulo).

b. Segundidad

La segundidad también llamada reacción (relación u objeto) del signo es aquello de la realidad que el signo muestra, es decir, su carácter referencial. Los textos literarios, ¿qué realidad reflejan? Esto deberíamos preguntar para analizar la segundidad en ellos.

c. Terceridad

En cuanto al interpretante, terceridad o mediador, hay que decir que es la nueva significación que se produce cuando se intenta explicar el signo. El carácter abierto de la significación reside entonces en la terceridad. Esta monografía es un ejemplo de terceridad.

Recopilando un poco, la consideración de signo de Peirce está fundamentada a partir de sus tres categorías: primeridad, segundidad y terceridad. Al respecto, el filósofo latinoamericano Mauricio Beuchot nos explica así esta triada categorial:

La *primeridad* es lo que se presenta a la conciencia de manera inmediata, y todavía no se dice nada de su existencia, sólo se presenta a la conciencia como una cualidad; justamente la existencia aparece en la *segundidad*, que es el carácter de resistencia o de imposición que ejerce algo frente a la conciencia, ya que aquí aparece la relación de algo primero a algo segundo, de un objeto a un sujeto, y en seguida viene la *terceridad*,

que es una relación triádica [...] y tienen carácter de ley, de legalidad, de algo que habitualmente sucede (Beuchot, 2004, p. 136).

Las categorías son los principales modos de ser ontológicamente y de predicación lógica, al reducirlas a tres, Peirce quiere llegar al esquema categorial más simple y completo (Beuchot, 2001). Como ya establecimos, el signo es una triada compuesta de *signo*, *objeto* e *interpretante*. El signo alude a las cualidades (*primeridad*), que permiten identificar el signo como tal, es decir, independientemente de lo que represente, este tiene cualidades que lo hacen ser signo. Por su parte, el objeto es aquello que el signo representa (*segundidad*), o sea, lo que de la realidad el signo representa. Finalmente, el interpretante (*terceridad*) cumple con la función de mediar entre la cualidad o signo y el objeto, es la mediación. Gracias al interpretante se genera una nueva significación, puesto que al enunciar o explicar un signo, se está generando uno distinto. A partir de lo anterior surge la semiosis ilimitada, es decir: “el nuevo signo, con sus propios aspectos, recibe y moviliza la significación sin término de signos en desarrollo, [así el] interpretante viene a ser un signo para otro interpretante” (Pongutá, 2016, p. 194).

El signo, explica Beuchot, “es todo aquello que representa a otra cosa [...] lo que está en lugar de otro, que hace sus veces” (2004, p. 7). Así pues, la triada categorial puede derivarse en varias formas. De la *primeridad*, que se identifica con la cualidad y, en términos de modalidad, con la posibilidad, surge el ícono, un tipo de signo en el que la imitación intenta parecerse al objeto imitado. A su vez, de la *segundidad*, es decir, el objeto y la actualidad, se deriva el índice, un signo que representa al objeto por ostensión, da cuenta del objeto de manera casi directa, pues su función es mostrar el objeto representado. Por último, de la *terceridad*, que se corresponde con el interpretante y la necesidad, se derivan los símbolos, signos que se establecen por convención, dan cuenta del objeto por acuerdo social.

Ahora bien, el filósofo holandés Guy Debrock (2001), vincula la anterior consideración al concepto de posibilidad. De esta manera, sostiene que desde las categorías de Peirce - entendidas como el centro de su propuesta ontológica y semiótica- se justifica la creencia del filósofo norteamericano en las posibilidades reales. Aunque la *segundidad* sea meramente actualidad y por esto excluya a la posibilidad y, aunque la *primeridad* sea básicamente posibilidad pura sin existencia, es en la categoría de *terceridad* donde se sustenta el carácter

verdadero y real de la posibilidad, ya que la legalidad (ley o hábito) supone un vínculo con lo posible en el futuro.

Aunque es su concepción semiótica la que interesa en esta investigación, no sobra mencionar que Beuchot en el artículo *Abducción y Analogía* (1998), en el que habla sobre el modo que propone Peirce para evaluar la hipótesis explicativa derivada del método abductivo, surge una revisión del concepto de posibilidad vinculado al futuro posible, ya que, según él, la aplicación de la máxima pragmática requiere de una flexión sobre las aplicaciones *posibles* futuras que pueden desprenderse de una hipótesis para así evaluar los resultados de la abducción. Por la misma línea se encamina el texto *Máxima pragmática y abducción* de Di Berardino (2006) del que se extrae que las hipótesis posibles que se formulan acerca de los hechos del mundo están reguladas por la máxima pragmática y conectadas con la terceridad, ya que hay cierto propensión en nosotros a adecuar nuestro razonamiento a la racionalidad misma de la naturaleza; proceso que explica el hecho de que entre la infinidad de hipótesis que tendríamos que probar para explicar ciertos acontecimientos,elijamos siempre las más cercanas a la verdadera. Así pues, el concepto de lo posible está ligado a la categoría de terceridad y a la abducción.

La triada que hemos analizado se retomará en el capítulo de análisis, tercero, pues será fundamental para el abordaje de las novelas. Por ahora vale agregar -para cerrar este apartado- que todo signo funciona por asociación, establece Peirce en el texto “Algunas consecuencias de cuatro incapacidades” que la asociación de ideas procede según tres principios: los de semejanza, contigüidad y causalidad (2012A, pp. 72-99). Pero sería igualmente cierto decir que los signos denotan lo que denotan según los tres principios de semejanza, contigüidad y causalidad, por lo tanto, no cabe duda alguna de que algo *es* un signo de aquello que está asociado a él por semejanza, contigüidad o causalidad:

tampoco puede haber ninguna duda de que cualquier signo evoca la cosa significada. Así pues, la asociación de ideas consiste en eso, en que un juicio ocasiona otro juicio, del que es signo. Ahora bien, esto no es ni más ni menos que la inferencia (1988, p. 14).

1.5 El signo literario

La intención de esta breve sección consiste en hablar del signo literario, concepto que no es tratado en la semiótica de Peirce pero que vamos a configurar a partir de los aspectos que

la teoría del filósofo estadounidense establece en sus reflexiones filosóficas. Se entenderá entonces por *signo literario* aquellas condiciones de la representación que vamos a tener en cuenta como identificación de un modo de asumir el signo para ponerlo en juego al momento de realizar los análisis de la obra de Marías, en especial aquellas que hemos seleccionado como muestra para considerar la verdad de la ficción: *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Los enamoramientos*.

Por lo tanto, este signo literario se va a tener nos permitirá el análisis de la representación en las obras de Javier Marías. Como primera medida, el signo literario tiene la característica de asumir la ficción como una representación que se constituye en imagen de un mundo que se busca conocer a partir de la creación de sentido. Desde luego, la ficción no copia ni recoge como tal la realidad, esta no es su tarea, de hecho, en el sentido de que cualquier narración se constituye como algo único y diferenciado (no hay dos novelas *Cien años de soledad* ni hay dos *Metamorfosis* idénticas), su fuerza representativa es capaz de significarnos el mundo que se trasluce en sus historias. Al ser signo, toda ficción se genera o produce desde un mundo real, luego impacta en ese mundo a través de las acciones de los lectores que resultan determinadas por las creencias o ideas que este se crea durante la lectura de las historias literarias. Así, por ejemplo, la ficción puede asemejarse a ciertas experiencias de vida reales, o puede igualmente mostrarnos a través de la imaginación de los hechos propios de la narración las circunstancias de una vida marcada por las experiencias, también puede permitirnos entablar acuerdos o identificaciones entre las ideas nuestras y de las otras concepciones de vida que, juntas, crean sentido que nos permite moldear conductas o comportamientos. La verdad de la ficción no consiste en narrar las cosas de la vida tal y como acontecieron, sino que desde su propia composición o configuración de un texto nos representa un mundo del cual podemos conocer y extraer actitudes.

Lo valioso de las obras de ficción no son las ideas del autor que comunican, sino más bien el conocimiento que cada una de ella es capaz de dejarle a un lector, pues este conocimiento se manifiesta en los nuevos sentidos que podemos construir a partir de lo leído y que, como tal, constituyen nuevas significaciones gestadas desde las interpretaciones que elaboramos desde aquellas historias que nos cuentan las ficciones literarias. Es decir: se lee para crear nuevos sentidos y no únicamente para enterarnos qué pensaba un autor. Conviene señalar, que este proceso de conocimiento requiere un juego asociativo para la construcción

interpretativa del sentido por parte de los autores y de los lectores, en el que entran en diálogo aquellas experiencias o conocimientos previos, así como los que se van recabando durante la lectura.

Por lo tanto, para la interpretación de una obra narrativa como lo será el análisis de las novelas de Javier Marías, se tendrán en cuenta los conocimientos previos para explicar el significado de las obras a estudiar. Esto no es *re-conocer* lo que ya conocemos, sino advertir algo que antes de la lectura de la ficción ignorábamos -en el sentido que, no se había reparado en ello o que no estaba completo pues encuentra su sentido con la información nueva que provee la lectura- y que no es simplemente la idea o intención que la mente del escritor nos quiere señalar, sino antes bien hay que señalar o resaltar aquellas nuevas ideas que surgen a partir del entretejido cognitivo que una historia es capaz de producirnos al momento de interpretar las narraciones ficcionales.

De este modo se consigue conocer con agrado, reafirmando la idea filosófica de corte aristotélico donde el conocimiento produce gusto y satisfacción, lo cual coincide con la idea del placer de la lectura pero que no es simplemente un placer de carácter emocional y estético sino de alcances éticos y lógicos que nos lleva a construir conceptos que se constituyen en orientaciones para los efectos de nuevas experiencias de vida. Es el placer de la lectura literaria que nos ayuda desde la imitación a vivir una realidad más clara y acorde con nuestras creencias que se muestran capaces de orientar nuestros comportamientos en el mundo.

Este signo literario que estamos tratando de configurar a partir de las tesis expuestas sobre el signo semiótico puede así mismo contar con un esquema que oriente nuestro proceder ante una lectura de una obra literaria, según los modos compositivos que definen lo signico. De esta manera, un primer modo de acceder al signo literario consistirá en señalar las cualidades propias que identifican una obra de ficción como tal, lo cual puede verse en lo que una historia nos cuenta, o también estableciendo el modo como se nos cuenta la historia, y la forma de ser de los personajes, en sus impulsos o creencias que los llevan a actuar, y en la manera como tienen que sortear las dificultades que enfrentan, así como en las situaciones que terminan por identificarlos o distinguirlos. Lo anterior es lo que se puede organizar a partir de las cualidades que diferencian una representación o signo literario y que se irá identificando en las dos novelas seleccionadas de Javier Marías.

El signo literario también está compuesto de un objeto, el cual desde una perspectiva semiótica viene a darse en el modo como la narración da cuenta de aquella realidad que se vincula con su representación. Ya se aclaró que esta representación no es una copia o radiografía de los hechos tal y como ocurren en la experiencia de vida, sino que el objeto del signo resulta imposible de mostrarse en su real dinámica pero sí logra darse de una manera inmediata de acuerdo con las propias y específicas características como el signo literario intenta configurar desde sus propios modos aquella realidad objetiva que la ficción representa. Esto involucra no sólo un conocimiento de aquella realidad transfigurada en la literatura, sino a la vez también constituye un camino para el conocimiento de sí mismo bajo la introspección que supone el ejercicio libre de la lectura, lleno no solo de sensaciones o de emociones por medio del goce lector, sino de los efectos reales que las sensaciones de la representación causan en los hábitos y experiencias a través de acciones voluntarias que lo emocional produce en el lector.

Lo anterior se manifiesta en las interpretaciones que de la lectura surgen en el intérprete, quien al explicar los rasgos composicionales de la historia genera nuevas significaciones al intentar establecer una mediación entre lo relatado y el mundo que en la ficción se representa. De allí la importancia de enunciar los posibles sentidos que en la experiencia literaria nacen en quien las explica, las cuales no se guardan en el interior de las cualidades de una novela sino provienen de los descubrimientos del lector quien a partir de sus propios saberes llega a construir nuevos sentidos que dan razón de la significación literaria, lo cual se relaciona con la asociación de ideas que se explicaba en el marco teórico del signo semiótico.

CAPÍTULO 2: TRES ETAPAS AUTORIALES EN LA NOVELÍSTICA DE JAVIER MARÍAS

Quizás ahora sea más fácil hablar de la obra de Javier Marías: una vez fuera del reino de este mundo, sus textos son un producto terminado, un círculo que encontró su completitud en “El más verdadero amor al arte”, artículo dedicado a los traductores que dejó listo en julio y se publicó en septiembre de 2022, ya de manera póstuma. Quiero pensar que, sin saberlo, dilaté este proceso de escritura porque necesitaba ese sentido de totalidad para dedicarle unas páginas que resultaran un homenaje -pálido e insuficiente- a su prosa. Aunque sensato sería confesar que de las tres partes en las que se puede seccionar la novelística de Marías, para esta monografía sólo se tendrá en cuenta una pieza de la tercera.

Así pues, el objetivo de este capítulo es presentar una cartografía de las tres etapas novelísticas de Javier Marías para poder situar las dos novelas que analizaremos bajo las categorías del signo literario. De esta manera, en primera medida, se presentan las novelas de juventud, de las que se toma como caso ejemplar *El hombre sentimental* para mostrar cómo ella es una anticipación de los rasgos sobresalientes del estilo de Marías. Después, se inspeccionan los lazos que entretejen a los textos denominados pertenecientes al Ciclo de Oxford. Por último, se propone la denominación “Ciclo de Madrid” para agrupar aquellas novelas que, aunque orbitales al Ciclo de Oxford, constituyen un armazón aparte y de madurez del autor. Por otro lado, es importante destacar que desarrollar lo anterior permite, por una parte, hacer evidente cómo *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Los enamoramientos* hacen parte de un todo más amplio (casi que podríamos decir que de un signo mayor); y, por otra parte, porque poner de presente los rasgos de estilo y autoriales de Javier Marías dan cuenta de la primeridad de sus signos de ficción, de su literatura.

2.1 El joven Marías: un hombre sentimental

La producción de novelas de Marías puede seccionarse en tres sectores: obras de juventud, ciclo de Oxford y novelas orbitales al ciclo de Oxford. En la primera etapa, obras de juventud, se ubican sus primeras cinco novelas: *Los dominios del lobo* (1971), *Travesía del horizonte* (1972), *El monarca del tiempo* (1978), *El siglo* (1983) y *El hombre sentimental* (1986); en ellas, nuestro autor se permite experimentar con la forma (juguetón y cinematográfico), se

demora más, por ejemplo, en la descripción detallada de la atmósfera, tal y como se evidencia en este fragmento de *El hombre sentimental*:

Al menos yo, al cabo de unos minutos, cuando por fin se produjo el suave vencimiento de la luz tras el mínimo fulgor vacilante de un atardecer todavía septentrional, lo vi duplicado, desdoblado, repetido, casi con idéntica nitidez en el cristal de la ventanilla que en la realidad (Marías, 2010, pp. 21-22).

En *El hombre sentimental* ya se prefiguran elementos que encontrarán su culmen en el ciclo de Oxford, ya lo advertía Juan Benet en la reseña “Ningún terreno clausurado” que en 1987 dedicara a ella: “*El hombre sentimental* es la quinta novela de Marías y, a mi modo de ver, tanto como cierra una etapa suya abre otra nueva de caracteres que ya se advierten muy particularmente” (1987 en 2010, p. 156); a renglón seguido, menciona cuáles son las características que intuye marcarán la nueva fase escritural: “las notas íntimas, las reflexiones de cierta hondura y los detalles escrupulosamente dibujados” (1987 en 2010, p. 156). Ciertamente, aunque en el momento de redactar aquellas palabras, Juan Benet no conocía las novelas que le siguieron a *El hombre sentimental* -no habían sido escritas aún- sus palabras resultaron verdaderas: dicha obra marca un antes y un después en la obra de Marías. ¿Cuáles son esos elementos que se prefiguran en los que vale la pena reparar antes de entrar en el detalle de las dos novelas que han sido elegidas para el análisis y el examen en esta monografía? La reflexión sobre la forma de morir, la mirada como constructora de la realidad, el nombre como enmascaramiento y los narradores con alma detectivesca.

La primera, la disertación sobre la forma de morir -que continúa en *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) y *Los Enamoramientos* (2011)- se plasma así en ella:

Yo no quiero morir como un imbécil, y puesto que un día u otro debo morir sin remedio, por encima de todo quiero cuidar en mi tiempo lo único que es seguro e irremediable, pero quiero sobre todo cuidar la forma de mi muerte porque es la forma lo que en cambio no es tan seguro ni irremediable. Es la forma de nuestra muerte lo que debemos cuidar, y para cuidarla debemos cuidar nuestra vida, porque será esta, sin ser nada en sí cuando cese y sea sustituida, lo único que sin embargo será capaz de hacernos saber al final si morimos como un imbécil o si morimos aceptablemente (2010, p. 27).

Cuidar esa manera de morir por medio del *cuidado* de la vida es la reflexión que el León de Nápoles recuerda que le compartió a Natalia Manur, en uno de sus encuentros amorosos. Por su parte, en la novela del noventa y cuatro, *Mañana en la batalla piensa en mí*, Víctor Francés abre el texto con consideraciones de esta índole:

Muchas veces se ocultan los hechos o las circunstancias: a los vivos y al que se muere —si tiene tiempo de darse cuenta— les avergüenza a menudo la forma de la muerte posible y sus apariencias, también la causa. Una indigestión de marisco, un cigarrillo encendido al entrar en el sueño que prende las sábanas, o aún peor, la lana de una manta; un resbalón en la ducha —la nuca— y el pestillo echado del cuarto de baño, un rayo que parte un árbol en una gran avenida y ese árbol que al caer aplasta o siega la cabeza de un transeúnte, quizá un extranjero; morir en calcetines, o en la peluquería con un gran babero, en un prostíbulo o en el dentista; o comiendo pescado y atravesado por una espina, morir atragantado como los niños cuya madre no está para meterles un dedo y salvarlos; morir a medio afeitarse, con una mejilla llena de espuma y la barba ya desigual hasta el fin de los tiempos si nadie repara en ello y por piedad estética termina el trabajo; por no mencionar los momentos más innobles de la existencia, los más recónditos, de los que nunca se habla fuera de la adolescencia porque fuera de ella no hay pretexto, aunque también hay quienes los airean por hacer una gracia que jamás tiene gracia. Pero *esa* es una muerte horrible, se dice de algunas muertes; pero *esa* es una muerte ridícula, se dice también, entre carcajadas (1994, pp. 11-12).

Como se ve, aquí se presentan varios ejemplos de muertes imbéciles o ridículas, probablemente algunas el León de Nápoles las habrá también meditado. En cuanto a *Los enamoramientos* (2011), se brinda un ejemplo concreto de una muerte de este calibre, antes de desarrollarlo, válido es notar cómo un tópico que inició en una de su primera etapa narrativa sigue gestándose hasta una de sus novelas de madurez, de hecho, en *Tomás Nevinston* (2021), su última novela, hay una alusión a ello: “Quizá lo que no toleramos es que nos maten, que sean otros los que decidan el momento y la forma de nuestra muerte, y ante eso nos rebelamos como salvajes” (2021, p. 186). Volvamos a *Los enamoramientos* y, en particular, a aquellas líneas primeras en las que se anticipa la muerte de Miguel Derven o Deverne:

Ni siquiera sabía su nombre, lo supe sólo cuando ya era tarde, cuando apareció su foto en el periódico, apuñalado y medio descamisado y a punto de convertirse en un muerto, si es que no lo era ya para su propia conciencia ausente que nunca volvió a presentarse: lo último de lo que se debió de dar cuenta fue de que lo acuchillaban por confusión y sin causa, es decir, imbécilmente (2011, 19).

Una muerte imbécil, una muerte absurda, una muerte que hila la trama entera de la novela, como se verá más adelante en estas páginas.

Sobre el segundo aspecto, la mirada como constructora de la realidad, Elide Pitarello, en el prólogo a *El hombre sentimental* (publicado en la reedición de 2006, que se recoge en el volumen de 2010, usado en el presente trabajo), refiere que el personaje de Natalia Manur, protagonista femenina de la novela, resulta más bien borroso, ya que, lo que el lector sabe de ella proviene de la mediación de los demás personajes masculinos: “esta mujer es una invención de la mirada masculina” (2010, p. 7). En efecto, Dato, el León de Nápoles y Hieronimo Manur son quienes cuentan sobre Natalia, ellos describen sus tribulaciones, su carácter y parte de su historia personal; aunque el drama que se desarrolla en la novela –las consecuencias funestas de un matrimonio arreglado– gire en torno a la figura de Natalia, ella no mantiene ni siquiera un diálogo largo con algún personaje. Es la mirada de los otros, y con más exactitud, es la mirada del narrador, la que media el conocimiento que tenemos de ella.

En las obras que le siguen a *El hombre sentimental*, la centralidad que adquiere el tema de la mirada es evidente: narradores que observan, casi a hurtadillas en los cuentos (v.g., “Domingo de carne”, “El viaje de novios”, “Prismáticos rotos”); los tipos de miradas que el narrador de *Todas las almas* le atribuye a sus colegas ingleses y que reflejan así su grado de enmascaramiento y veracidad; los ojos anticipadores de los espías que interpretan las posibilidades que corren por las venas de los interpretados en *Tu rostro mañana*, *Berta Isla* y *Tomás Nevinston*, las intuiciones agudas derivadas de la observación de María Dolz en *Los enamoramientos* o la contemplación del cuadro “Judit en el banquete de Holofernes” en *Corazón tan blanco...*

La mirada o, mejor, la visión particular que cada uno tiene de la realidad se constituye en el material más verosímil para narrar: “sólo se conoce a lo que se asiste”. A propósito de esto,

en la novela *Así empieza lo malo* (2014), Eduardo Muriel comenta que es mejor no hacer caso a los rumores que circulan sobre su amigo, el médico Van Vechten, ya que, al fin y al cabo, todo lo que los demás nos cuentan, será siempre un rumor para nosotros, ya que, únicamente podemos tener certeza de lo que vivimos, de lo que presenciamos:

En realidad, todo lo que se nos cuenta, todo aquello a lo que no se asiste, es sólo rumor, por mucho que venga envuelto en juramentos de decir la verdad. Y no podemos pasarnos la vida restándole atención, todavía menos obrando de acuerdo con su vaivén. Cuando uno renuncia a eso, cuando uno renuncia a saber lo que no se puede saber, quizá entonces, parafraseando a Shakespeare, quizá entonces empieza lo malo, pero a cambio lo peor queda atrás (2014, p. 324).

De lo anterior se deduce que lo más lícito que puede hacer alguien al contar, es contar aquello a lo que asistió, asumiendo una posición personal de la narración. Puede ser esta una justificación de por qué Marías, desde *El hombre sentimental*, eligió darles a sus narradores una voz en primera persona –a excepción de algunos capítulos de *Berta Isla* (2017)- ya que, de este modo, la mirada del narrador es la que construye la realidad que se le entrega al lector.

El tercer elemento que se prefigura en *El hombre sentimental* se refiere a los narradores con alma detectivesca, directamente conectado con lo anterior. En las cuatro obras que anteceden a esta novela, Marías se había permitido experimentar con las maneras de narrar: 1. *Los dominios del lobo*: narrador omnisciente en tercera persona, 2. *Travesía del horizonte*: primera persona del singular (en la primera parte) y, nuevamente, narrador omnisciente en tercera persona; 3. *El monarca del tiempo*: novela poliforme en la que hay ensayo y hasta una pieza teatral (según la entrevista hecha a Marías el 26 de diciembre de 1978 y publicada en el diario *El País* de España); 4. *El siglo*: si bien en esta novela ya su totalidad está narrada en primera persona del singular, esa “visión detectivesca” se configura hasta la siguiente obra, veamos, por ejemplo, el siguiente fragmento:

Claro que los había visto, y escrutado, y analizado, e incluso definido: un explotador y una desdichada, un potentado y una melancólica, un ambicioso y una desquiciada. Eso me habían parecido, y de hecho había pensado en ellos de vez en cuando desde que los viera. Sí, he soñado que en este momento de la conversación con Dato recordaba o reconocía haberles dedicado pensamientos fugitivos los tres primeros días de mi estancia en Madrid,

y mientras empezaba a ensayar en el teatro de la Zarzuela mi papel de Cassio en el *Otello* de Verdi (2010, p. 48).

Es el León de Nápoles un narrador que observa, analiza y proyecta posibilidades sobre los rostros con los que interactúa, en este caso sobre Natalia Manur -su futura amante- y su esposo. De hecho, Marías, en el artículo de 1996 titulado “Contar el misterio” admite que: “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); ese calibre de los narradores se mantiene incluso en los femeninos como lo es la joven María Dolz, protagonista de *Los enamoramientos*.

Esta elección de narradores en primera persona invita a reflexionar sobre la siguiente interrogante: ¿Al elegir narrar en primera persona del singular, por fuerza, deben estos narradores interpretar el pasado, el presente y el futuro del –y en el- rostro de los demás personajes? Baste agregar sobre este punto que un narrador de este tipo sí obliga a recurrir a la conjetura, pero debe ser una conjetura tal que se presente al lector como única opción, como única verdad sobre los personajes y el mundo que se muestran tras el velo del que narra:

Esas renunciadas [a narrar en tercera persona] 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 (1988 en 2001, p. 85).

Así lo establecía Marías en el artículo “La muerte de Manur (Narración hipotética y presente de indicativo)”, evidentemente la fórmula le funcionó pues todas las novelas que siguen a *El hombre sentimental* hacen uso de narraciones en primera persona más escritura en presente del indicativo que brindan al lector como actual aquello que es sólo posible.

Sobre el cuarto y último aspecto, el nombre como enmascaramiento, debe recordarse que el nombre del narrador de la novela *El hombre sentimental* nunca es mencionado: “se da a conocer únicamente con el nombre de León de Nápoles, la identidad relacionada con su fama de voz que canta” (Pitarello en Marías, 2010, p. 8). Más que darnos pistas sobre su carácter, “el León de Nápoles”, es una denominación que encubre al personaje, pues no revela más que su faceta de cantante de ópera. Esta estrategia de difuminar la corporalidad de los narradores, al no dotarlos de un nombre, se reiterará en *Todas las almas* (1989), novela en la que a su protagonista se le menciona como “el español” o “el caballero español”. De nuevo, es su profesión, su condición de profesor español, de extranjero la que prevalece en esta forma de nombrarlo. A estos dos narradores se les ha negado la posibilidad de tener un nombre. Ahora bien, es en la novela *Mañana en la batalla piensa en mí* (publicada en 1994), donde Marías reflexiona sobre la importancia —el peso— de los nombres:

Qué desgracia saber tu nombre aunque ya no conozca tu rostro mañana, los nombres no cambian y se quedan fijos en la memoria cuando se quedan, sin que nada ni nadie pueda arrancarlos. Mi cabeza está llena de nombres cuyos rostros he olvidado o son sólo una mancha flotando en un paisaje, una calle, una casa, una edad o una pantalla. [...]

Qué desgracia saber tu nombre aunque ya no conozca tu rostro mañana, el rostro que dejamos de ver un día se dedicará a traicionarse y a traicionarnos en el tiempo que le pertenece y le queda, irá apartándose de la imagen en que lo fijamos para llevar su propia vida en nuestra voluntaria o desdichada ausencia. [...]

Yo podría creer que nunca te he conocido si no supiera tu nombre que permanece inmutable sin el menor deterioro y con su brillo intacto y así seguirá aunque hayas desaparecido del todo y aunque te hayas muerto (Marías, 1996, pp. 221-224).

¿Es por esta razón que en la narración carecen de nombre? ¿Para que sea más fácil precipitar su olvido cuando hayan retomado el curso normal de sus vidas —cuando el León de Nápoles despierte del sueño llamado Natalia Manur, o cuando el profesor español retorne a Madrid y se reincorpore a la rueda del mundo, o cuando Víctor Francés (aunque más justo sería nombrar a Dean) logre sobreponerse a las consecuencias de la muerte de Marta Téllez en sus brazos? ¿Para que sea más fácil para ellos olvidar lo que pasó durante ese tiempo entre

paréntesis? A la cita anterior volveremos en el capítulo en el que apliquemos las claves interpretativas del signo literario a las novelas de Marías.

Lo anterior ha servido como panorama de esa primera etapa autorial: curioso en la forma y en los tópicos, en la que la novela de 1986 se presenta como bisagra entre el joven Marías y el autor maduro. Pasemos entonces a considerar las dos partes de su etapa de madurez: el ciclo de Oxford y -las que hemos denominado- novelas orbitales a dicho ciclo. No es fácil tarea, no sólo porque editorialmente las novelas que constituyen ambas partes se publicaron casi que de manera intercalada, sino porque todas parecen permeadas por las huellas de Oxford.

2.2 El Ciclo de Oxford

Resulta curioso que la ciudad que más influencia haya ejercido en la prosa de un escritor madrileño no sea Madrid o alguna española, sino una antigua y “conservada en almíbar” ciudad inglesa: Oxford. No está de más recordar que una de las primeas críticas que se le hizo a nuestro autor fue esa, su extranjerismo, el haber situado los hechos de *Los dominios del lobo* -su primera novela- en Estados Unidos (Mississippi, San Francisco, Chicago, Nueva Orleans, Alabama, Los Ángeles, Minnesota y Nueva York). Aunque justo es decir que Madrid, al menos para los protagonistas de los distintos frentes del Ciclo de Oxford, es el hogar, el puerto seguro, el mundo real y no entre paréntesis.

Ahora, con seguridad, hablar del ciclo de Oxford es una empresa monumental, sin embargo, con el propósito de apuntalar aquí claves interpretativas que sirvan para dibujar la arquitectónica de la poética de Marías, podemos dedicar algunas líneas a cada una de las novelas que lo conforman.

Todas las almas, publicada en 1989 es la novela inmediatamente posterior a la protagonizada por el León de Nápoles, es además la que inaugura el ciclo de Oxford, compuesto también por: *Negra espalda del tiempo* (1998), *Tu rostro mañana* (novela publicada en tres volúmenes 2002 a 2007), *Berta Isla* (2017) y *Tomás Nevinson* (2021). Como señalábamos en un trabajo anterior (García Pérez, 2018) fue la editora Inés Blanca quien denominó así a las primeras tres novelas; las otras dos, de posterior aparición y las últimas que escribiera el autor, se constituyen en un epílogo en dos partes de las consecuencias de ese mundo oxoniense de intrigas, espías y posibilidades adivinadas, que afectan y truncan, en particular, la vida de una joven pareja: los Nevinson.

Pero volvamos a la génesis de ese Oxford literario, así inicia, así se inaugura:

Dos de los tres han muerto desde que me fui de Oxford, y eso me hace pensar, supersticiosamente, que quizá esperaron a que yo llegara y consumiera mi tiempo allí para darme ocasión de conocerlos y para que ahora pueda hablar de ellos. Puede, por tanto, que —siempre supersticiosamente— esté obligado a hablar de ellos. No murieron hasta que yo dejé de tratarlos. De haber seguido en sus vidas y en Oxford (de haber seguido en sus vidas cotidianamente), tal vez aún estuvieran vivos. Este pensamiento no es sólo supersticioso, es también vanidoso. 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 atribuirían, 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 (2011A, p. 17).

Como se verá, es probable que más de una vez se citen aquí los comienzos de las novelas, por lo condensados y potentes, por su capacidad sintética y abarcadora, en este de *Todas las almas* se hacen presentes tópicos que atraviesan toda su narrativa posterior: el recuerdo (los hechos que se nos narrarán ocurrieron en otro tiempo, repárese en los verbos “han muerto”, “fui”, “murieron”, “habité” y “ocurrió”; y las expresiones “ahora pueda hablar de ellos”, “Aunque el que habla no sea el mismo que estuvo allí” y “. El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió”), Oxford (por su puesto, el hilo conductor de las cinco novelas), la transición entre la narración hipotética y el presente indicativo² (véase cómo el texto en la segunda y tercera línea se desliza de un “quizás esperaron a que yo llegara” y “puede, por tanto que -siempre supersticiosamente- esté obligado a hablar de

² Un análisis detallado del estilo narrativo de Javier Marías y de su meta-narrativa se encuentra en el trabajo de García Pérez, 2018.

ellos” a una afirmación en presente, casi a la constatación de un hecho, a una expresión en presente de indicativo: “No murieron hasta que yo dejé de tratarlos”), la autoficción (la ruptura entre el yo que narra y el yo que vivió los acontecimientos narrador no sólo bifurca el desdoblamiento de la memoria -no se es un yo pasado- sino que además dará pie a ese juego de identificación entre narrador y autor: el profesor de español en Oxford de ficción y el real, Marías, que se desarrolla en la “falsa” novela *Negra espalda del tiempo*) y el uso del narrador en primera persona (sobre el cual hablamos en el apartado anterior).

Hay un elemento más en el fragmento de *Todas las almas* que no queremos pasar por alto: la muerte; no referida únicamente a la desaparición física de personajes y sus consecuencias, que, de hecho, marcan casi todas las novelas -la de Cromer-Blake, Toby Rylands y la madre de Clare Bayes en *Todas las almas*; el recuerdo de la muerte prematura de Julianín, hermano de Marías en *Negra espalda del tiempo*; el suicidio de Val, esposa de Peter Wheeler en *Tu rostro mañana*; la aparente muerte de Tomás Nevinston en *Berta Isla*- sino también la reflexión en torno a ella: la comunicación entre vivos y muertos por medio del recuerdo y la ficción, el transitar la negra espalda del tiempo que es el revés de lo que acontece, lo posible y por no ocurrido puede igualarse con la muerte:

A veces pienso que tal vez por eso transito a menudo por lo que en varios libros he llamado ‘el revés del tiempo, su negra espalda’, tomando de Shakespeare la misteriosa expresión y por dar algún nombre al tiempo que no ha existido, al que nos aguarda y también al que no nos espera y no acontece por tanto, o sólo en una esfera que no es temporal propiamente y en la que quién sabe si no se hallará la escritura, o quizá solamente la ficción. [...] Quizá lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es el único ambiguo o el único que permite la ambigüedad, como escribió hace ya treinta años don Juan Benet. Y también hizo entonces otra afirmación enigmática que yo no he leído hasta hará treinta meses en el viejo artículo que la contiene y respecto a la cual ya no puedo preguntarle nada: ‘... a mí me parece que es el tiempo la única dimensión en que pueden hablarse y comunicarse los vivos y los muertos, la única que tienen en común ...’, eso dijo (Marías, 1998, pp. 362-363).

Con un tono más de ensayo que de novela, *Negra espalda del tiempo* (1998), a la que pertenece la cita anterior, se constituye en meta-novela, pues en ella nuestro autor plasma, además de un entretejido de historias literarias que conducen al reino de Redonda, las

coincidencias y confusiones de las que fue objeto por creerse que *Todas las almas* era más biográfica que figurada:

La sensación de que los libros me buscan no ha dejado de acompañarme, y todo lo que ha pasado a la vida desde mis ficticias páginas de *Todas las almas* ha acabado por tener también materialización en esa forma, en forma de libro, o de documento, o de foto, o de carta, o de título (1998, p. 253).

En esta última se narra el recuerdo de los dos años que pasó un profesor español (se le nombra sólo como “el español” o “el caballero español”) en la Universidad de Oxford, su amorío con la colega casada Clare Bayes, el trágico pasado de la madre de ésta; la amistad que trabó con los catedráticos Cromer-Blake y Toby Rylands; y, la historia del escritor y rey de Redonda -una minúscula isla en las Antillas- John Gawsworth. Marías, el español de carne y hueso, tal y como lo relata en el texto del 98, también estuvo dos años en Oxford y prestó rasgos de su vida allí (la descripción de su casa, la inspiración en seres reales para sus personajes, el portero Tom o Will, por ejemplo) para su fabulación, por lo que aquello se tomó por real; aunque ese límite entre ficción y realidad se desdibuja cuando el autor es nombrado heredero y rey de Redonda: Xavier I.

De la condición reflexiva y las relaciones entre *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo* ya nos dedicamos en un trabajo anterior (García Pérez, 2018), sin embargo, para este que nos ocupa vale hacer hincapié en un elemento que allí se pasó por alto: la imagen.

Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo, no sólo los novelistas, no sólo los escritores sino cuantos han relatado algo desde que empezó nuestro conocido tiempo, y en ese tiempo conocido nadie ha hecho otra cosa que contar y contar, o preparar y meditar su cuento, o maquinarlo (1998, p. 9).

No confundir la ficción con la realidad parece irónico en esta “falsa novela” ya que ambas terminan confabulándose para mostrar la mecánica que empezó a andar en la realidad (la vida de Marías) debido a una ficción (la novela de Marías), aunque confundir no es igual a mezclar, justamente las imágenes contribuyen a ello: evidencian cómo la realidad -sin dejar su estatuto- está teñida de ficción. Las más de veinte imágenes que se presentan en la novela

se pueden agrupar en fotografías³, imágenes de textos⁴, mapas⁵, ilustraciones⁶ y retratos⁷. ¿Por qué Marías decide incorporar tales fotografías a su texto? Tenemos una hipótesis: para recalcar ese doble juego entre ficción y realidad.

Al contar una fabulación, las imágenes se presentan al lector evocadas a través de las palabras, es la narración la que debe ir dibujando los trazos en la mente de quien lee, guiando, pero también abriendo paso a la imaginación que -como diría Virginia Woolf (2021)- debe completar aquello que no está. En este caso, no es una novela lo que Marías ofrece: sus 404 páginas quieren mostrar cómo, aunque realidad y ficción no deben confundirse, sí se nutren mutuamente y, al final, en la muerte, se nivelan. Los signos gráficos que presenta contribuyen a reafirmar que no es ficción lo que narra, pues ellos no salieron de su pluma sino que tenían una realidad independiente y externa al texto que los recoge, aunque ahora, revestidos y encadenados adquieren una nueva significación (semiosis), pues un otoñal portero oxoniense, un niño con muerte prematura, una isla en el Caribe y un retrato de Rubens -sí, puestos así parecen piezas para una historia- hacen parte ahora y para siempre del universo Javier Marías.

Tomemos un ejemplo: se nos cuenta en la sección octava de *Todas las almas* (2011A, pp. 84-90), que una de las principales aficiones del profesor español durante su estancia en

³ El portero Will, llamado Tom en su obra (p. 20); la fotografía de un joven y audaz Terence Ian Fytton Armstrong o John Gwsworth (p. 23), su máscara mortuoria (p. 24), estas dos últimas también se ofrecen en *Todas las almas* (2011A, pp. 118 y 120); panorámicas de la casa de Marías en Oxford (pp. 144-145); portadas de libros (pp. 255, 256 y 258); una fotografía de Marías, risueño a sus tres años (p. 274), aviones de la segunda guerra mundial (p. 366), la isla de Redonda vista desde el cielo (p. 367); y, por último, el escritor y segundo rey de Redonda Matthew Phipps Shiel (p. 398).

⁴ Un boletín literario (Boletín Internacional Galdosista) (p. 102), el recorte de un periódico con una entrevista a los Stones (literariamente conocidos como los Alabaster) (p. 136); la nota sobre el texto que se publicó en *All souls*, versión inglesa de *Todas las almas*, en la que, por términos legales, se declaraba que lo narrado no debía confundirse con lo real (p. 300); la sobrecubierta del libro *The Valley of the Shadow* de Oloff de Wet (pp. 330-331); la noticia del *Völkischer Beobachter* sobre el proceso judicial de Wet ante el Tribunal del Pueblo en Berlín (p. 334) y sus correspondientes ecos en la prensa inglesa (pp. 346-347) y exlibris alusivos al reino de Redonda (p. 369).

⁵ Mapas de las Antillas Menores (pp. 113-112), así como varios mapas de Redonda (pp. 383-385).

⁶ De los escritores John Gawsorth y Arthur Machen (p. 159) y de Redonda vista desde el horizonte (p. 382)

⁷ Dos retratos del enigmático autor Wilfrid Ewart (p. 192 y 250); uno en pluma y tinta de Helena Fourment hecho por Rubens (p. 215); uno de Julianín -hermano mayor de Marías, que nunca lo fue, porque murió a sus tres años y medio, antes del nacimiento de nuestro autor (p. 265); otro retrato, pero esta vez de Dolores Franco, madre de Marías (p. 272); y el retrato de Oloff de Wet (p. 356).



Gillian and Ralph Stone

the experience we gained and to the customers we acquired all over the country through them. It was all a hectic programme and we didn't have a holiday for the first five years and the entire family was dressed from charity shops.

Very early on Gillian started doing catalogues. Our first catalogue was of horse books and we methodically mailed it out to every stud and every hunt secretary in the South West counties. We did not get one single order. Then she catalogued some of the books we had bought at Fulborough, including a *Paris Ulysses* and quite a lot of topography. This did much better. We did catalogues of Books on the Environment years before the subject caught on. And as a result of an American customer who farmed in North Devon we started specialising in Agriculture. David Low became friendly and was extremely helpful to us. We always did a Christmas catalogue too because trade went dead before Christmas in Devon. Years later when we moved to Shipton-under-Wychwood we still had a lot of the horse books and they all sold within six months.

Shipton was lovely with the shop on the village green — The Old Post Bookshop — the oldest Post Office in England according to the *Guinness Book of Records*. But in 1981 we got the lease of our present shop in Oxford, and though we ran the two shops for a couple of years it was all getting a bit much so we decided to concentrate on Turl Street. It is in such a wonderful position — just round the corner from the Bodleian and so many of the colleges.

I very much enjoy working in the shop and dealing with the customers although there are some we can happily do without. Over the years we have collected quite a few sayings for *Bookworm Droppings*, that marvellous anthology of extraordinary remarks overheard in bookshops. The other day someone came in and asked Sheila Fairfield, our colleague in the shop, 'Can you direct me to a secondhand bookshop?'

We always try to keep certain books in stock. For example *Seven Pillars of Wisdom* is always in demand. When Gillian first started bookselling the first trade edition sold for £5 or £6 and nowadays it goes for anything between £25 and, in a dust-jacket, £100 — or £400

Copia de la entrevista que los Stones entregan a Marias con ocasión de su visita a la librería en Oxford (Marias, 1998, p. 136).

Oxford fue frecuentar librerías de viejo. En caza de ejemplares de “autores secundarios, extraños, malogrados, olvidados o nunca apreciados, que pocos conocen y que ni siquiera se reeditan habitualmente en su país de origen” (2011A, p. 85), el narrador termina por visitar constantemente la de los Alabaster, una pareja que describe en los siguientes términos:

La señora Alabaster era sonriente y autoritaria, con una de esas sonrisas inglesas que uno ha visto derrochar en el cine a los afamados estranguladores de esa nacionalidad en el momento de elegir nueva víctima. De mediana edad, con el pelo canoso, la mirada

vehemente y los dientes encapsulados, llevaba siempre puesto un chal de lana rosa, y, sentada ante una mesa, escribía permanentemente en un libro de contabilidad de tamaño enorme [...]

El señor Alabaster, el marido y titular original del nombre, era igualmente sonriente, pero su sonrisa se correspondía más bien con la de la anónima víctima del estrangulador justo antes de saber que va a serlo. Era un hombre bien vestido (de sport) y apuesto, con sus cabellos grises intactos y peinados cuidadosamente y un cierto aire de viejo conquistador teórico (de esos a los que la extracción social o un matrimonio temprano y férreo no ha dejado probar sus encantos) al que no han abandonado la coquetería ni el olor a colonia de sus años menos hipotéticos (2011A, pp. 86 y 87).

Más adelante se agrega el carácter misterioso y casi tétrico de la pareja -derivada de la lectura libre y risueña que hace el narrador del aspecto, ocupación y dinámica de ambos-, así

como que ellos son quienes ponen el contacto al español con otro bibliófilo, Alan Marriott, apasionado por Arthur Machen y quien lo introduce a John Gawsworth (ya se señaló como ambos escritores son parte central de la novela del 98). Para cualquier lector, estos personajes terminan ahí: en la curiosidad de su descripción, vinculados para siempre a su librería de viejo oxoniense. Pero Marías extiende el juego ya que en el séptimo capítulo de *Mañana en la batalla piensa en mí* relata cómo a su vuelta a Oxford -esta vez no ya como personaje sino como autor de carne y hueso que recuerda- visitó Titles, la librería que solía frecuentar durante sus dos años de profesor invitado en la prestigiosa universidad; allí regentaba el matrimonio Stone, quienes, para Ian Michael -su jefe durante su tiempo como profesor en Oxford- sirvieron de inspiración para los Alabaster:

in Japan! The *Rubaiyat* of Omar Khayyam always sells, and secondhand Galsworthy never does. Our all time best seller in the Turl is a slim pamphlet by Professor Mayr-Harting, one of the few new books we stock, called *What to do in the Penwith Peninsula in less than Clement Weather*. It sells at 99p.

One thing about running a general secondhand bookshop is that you're going to make 90% of your sales from 10% of your stock and you're never quite sure which 10% it is going to be. Bankers and accountants rarely grasp the importance of 'mix'. They tend to interpret the appreciation on certain items as an indication of huge profits. Then they say, 'By God, that's a return. Can't we get in on this?' They don't realise the matrix behind all the special items. They also don't realise you can be a long time waiting for the right customer.

As regards running a shop in Oxford — there is a huge diversity of customers from dons to tourists, people from all the counties around, students who want presents (Christmas is good in Oxford), summer students, members of the conferences held in the colleges in vacations or even in term time, so we try to have something for everyone. Far flung members of the university come back for Gaudy Nights and visitors of all sorts come to Oxford and 'do' the bookshops. We even appear in a Spanish novel by Xavier Marías, a nice young man who was at All Souls a few years ago and came into the shop regularly. He picked up on a habit some dons have of not seeing women, so that one might ask me a question, and I might refer to Gillian who might supply the answer. The supplementary question then comes back to me. This may go on two or three times. The book is called *All Souls* and we feature as Mr and Mrs Alabaster.

The shop is open Monday to Saturday, but Ralph and I always try to give ourselves Monday off. In practice this doesn't work, and although we may not actually come in, I still think we work about twenty Mondays a year. There is so much to be done and we always seem to have substituted hard work for capital. Looking back I think we might have made a mistake in not borrowing more money when we opened at Shipton-under-Wychwood. That might have been just the right time to raise the level of our

stock. As it is we tend to concentrate on the £50-£500 bracket for stock, though we do attend major auctions and deal in multi-figure books on commission. In the last few years we did have the pleasure of buying books for a tycoon who wanted to recreate a marvellous country house library. We bought some superb books mainly in the field of natural history. It was a very exciting time. Checking and buying so much of such quality over the period we were bound to gain greatly in knowledge and experience. So much concentrated hands-on experience certainly helped when I was writing the natural history article in the new *Scolar Antiquarian Bookseller's Guide*.

We haven't done so many catalogues in recent years as in the Devon days, but we do occasional lists. At the moment we have stock banked up waiting for time to get at the computer. I've got the books for another history of science list — our last one was very successful. And an agriculture catalogue, one of books on, by or about women, and I want to do one on the history of environmental thought. Nowadays the best books tend to go very quickly in the shop, so catalogues are secondary to shop trade. We also do quite a lot of buying in the shop. In general there's a lot of competition for buying in Oxford. Academic libraries do come up, but we haven't really got into the habit of don-watching. Anyway there's a lot of playing one bookseller against another. In some ways I prefer to buy at fairs or from other booksellers and at auction. In theory we are both approaching retirement, but I expect we shall go on working till we drop. One thing I have said to Ralph, let's put by small books. They'll be easier to handle in our old age! Over the years Ralph, and to some extent I, must have shifted many many tons of books.

Actually I hurt my back playing rugby and I've often thought it wouldn't be a bad idea for the PBFA to engage a resident chiropractor. But that would be private health and many members would be absolutely against that. There was a terrible outcry some years ago when someone suggested a group subscription to BUPA. I suppose you have to remember that the PBFA is an incredible amalgam of all points of view. Basically you've got 600 mavericks — and some are vociferous. I was Chair-

Entre estos libreros de Oxford se contaban el señor y la señora Stone de la insondable y agradable librería Titles, en Turl Street, y gracias a las deducciones de Ian Michael y a su habitual incontinencia verbal más festiva que chismosa, al poco de que apareciera en inglés *Todas las almas* y por lo tanto pudieran molestarse en leerla como *All Souls*, supieron que también ellos habían salido retratados en una novela, al menos según mi ex-jefe, cuya autoridad debía de ser para sus conciudadanos mucho mayor de la que yo nunca le logré ver: el señor y la señora Alabaster, ella con un chal de lana rosa sobre los hombros y sentada a su mesa ante un libro de contabilidad gigantesco, él bien vestido de sport y sentado sobre un peldaño de la escalera de mano que el narrador le arrebatada

Copia de la entrevista que los Stones entregan a Marías con ocasión de su visita a la librería en Oxford (Marías, 1998, p. 136).

siempre para inspeccionar las alturas: personajes que en realidad más debían a Dickens y a Conan Doyle que a ningún ser contemporáneo y vivo (1998, p. 114).

Si bien, según su testimonio, los personajes de Dickens y Doyle son la fuente de los Alabaster, por lo que se relata después en el capítulo mencionado, los Stones sí se vieron retratados en ellos: la fotografía que recoge Marías es la copia de una entrevista -que los Stone-Alabaster- le entregaron y en la que, después de hacer un recorrido por el trasegar de su oficio en las ventas, mencionan que hasta había sido retratados en una novela de un agradable joven español que los había frecuentado hace un par de años, “Xavier Marías”. Más aun, cuando Marías repara en la fotografía que acompaña la nota del boletín (se trata de un boletín de libreros que incluso se puede consultar en la web (Markham, s.f.), describe al señor Stone tal y como lo hizo con el señor Alabaster: siempre con atuendo deportivo. La duda, en este juego de realidad y ficción es si los Stone se apropiaron de elementos de sus supuestos trasuntos (también se lo pregunta nuestro autor) o si Marías sí los tenía en mente al hacer su fabulación, aunque visto así: ¿es realmente tan relevante saberlo? La fotografía que aquí recogemos, aunque pretende ser parte de la realidad, termina dándole cara a unos seres de ficción: Stone y Alabaster son entes diferentes, pero gracias a “Xavier Marías, a nice young man” resultarán, al menos en su narrativa, siempre contagiados los unos por los otros.

Esta consideración de los libreros de la realidad y la ficción nos lleva, inevitablemente a examinar la figura de Francisco Rico. No está mal que antes de reparar en *Tu rostro mañana* nos fijemos en él, pues es una de las bisagras “anecdóticas” que atraviesa gran parte de su narrativa. Académico de la lengua, filólogo e historiador, autoridad en los estudios de la literatura española medieval y del Siglo de Oro, Rico es una de las *personas* que se convirtieron en *personaje* en la obra de Marías, aunque no sólo en esta, pues en una entrevista de abril del 2015 se nos comenta que también ha hecho apariciones en textos de otros escritores actuales:

—Cada vez es más habitual encontrarle como personaje de ficción en novelas, como en las de Javier Marías, Arturo Pérez-Reverte, Javier Cercas...

—Y hay más, pero no se pueden decir. Es gracioso. Entre los amigos se sabe que es una coña... Bueno, al menos, me hace conocido ante ciertas personas. Pero no me preocupa. El problema es que empiezo a ser más ficticio que real, porque, para que [los que] no

saben quién soy, me conocen como personaje de estos libros. Pero eso da igual porque, sin duda, soy lo más divertido de las novelas de Javier Marías, ¿o no? (Ors, 2015).

Es en *Negra espalda del tiempo* que nos enteramos que el profesor del Diestro, que se menciona de paso en *Todas las almas* -durante la escena de la discoteca a la que asiste el español y se presenta así al lector:

El famoso profesor del Diestro, el mayor y más joven experto mundial en Cervantes según él mismo, e inevitablemente conocido en Madrid (según las antipatías) como el diestro del Diestro o el siniestro del Diestro, quien, invitado por nuestro departamento, iba a darnos una conferencia maestra y diestra a la mañana siguiente. Yo lo conocía de fotografías. El profesor, hombre distinguido, petulante, de cuarenta y tantos años, camisa de Ferré y una muy bien llevada calva ('Un profesor español distinguido', pensé con asombro al verlo, y me expliqué su éxito), ya besuqueaba y se dejaba besuquear por una de las chicas más gruesas (2011A, pp. 128-129).

Es él, decíamos, un aparente trasunto de Rico. Marías recuerda dos conversaciones: en una le comentaba al académico que podía incluirlo en su próxima novela (*Todas las almas*), convenciéndolo al argumentarle que el camino a la posteridad no sería a través de sus publicaciones o estudios de erudito (pues, en el futuro, llegaría alguien que con más información podría interpretar mejor a Cervantes, por ejemplo, haciendo caducos o no vigentes sus muchos aportes), sino por medio de la ficción, pues los hechos que en ella se narran son más perdurables y memorables. Rico acepta y termina apareciendo como "el profesor del Diestro" que ya describimos líneas arriba. En la segunda conversación, Rico, al enterarse que Marías escribe otra novela, esta vez *Corazón tan blanco*, pregunta si aparece en ella, y al escuchar que podría estarlo, demanda que no sea a través de la máscara de un nombre -el del profesor del Diestro- sino que quiere figurar siendo él: el profesor Francisco Rico Manrique. Ante la negativa de Marías, porque -admite- a un escritor de ficción no se le pudo imponer nada y porque el personaje ya estaba casi del todo hecho y transfigurarle en el verdadero Francisco Rico habría supuesto un incordio, para su sorpresa el profesor contesta que:

—Pues en ese caso tampoco se podrá llamar del Diestro —exigió—, y esta segunda exigencia aún más vana me dio que pensar. No se debía tan sólo a que ahora tuviera ganas de chincharme. Del Diestro no era él, puesto que él era Rico con sus atributos y como tal quería salir, los diferenciaba. Y sin embargo consideraba que ese nombre lo señalaba, que podría entenderse que él era él sin ser él de verdad, como si el precedente de *Todas las almas* lo hubiera impregnado o contaminado y ya no fuera posible rehuir ni negar la identificación si se reiteraban el personaje y el nombre, la prueba era que se arrogaba autoridad sobre este último para prohibírmelo o permitírmelo, yo lo había inventado y no era suyo, pero lo hacía suyo, se lo apropiaba. Ya no quería ser reconocido en otro o tener un trasunto, seguía deseando figurar en una ficción pero no como ficción sino como un inserto de la realidad en ella —un intruso— (1998, p. 71-72).

Al final, Marías se mantuvo firme y excluyó a Rico o, mejor, al profesor del Diestro, de su novela, reemplazándolo por el profesor Villalobos, sin embargo:

El personaje ya estaba compuesto con elementos del carácter y rasgos de Rico, o más bien con los del profesor del Diestro de la anterior novela. No me sentí capaz de modificarlo o renunciar a él mucho, así que quizá esté Rico por ahí pese a todo —o Rico lo ronda—, si bien al final del capítulo dije, para ahuyentar la idea de un parecido, que ‘cuando se quedaba abatido y callado’ el profesor Villalobos recordaba un poco al actor George Sanders, uno de mis favoritos y a quien llamé en otro sitio ‘el hombre que parecía no querer nada’. Rico no guarda con Sanders la menor semejanza. No sé si para librarlo esto fue suficiente. Ahora he hablado de él aquí con su nombre, y con sus atributos. Pero esto no es una ficción, aunque sí debe de ser un cuento (1998, p. 74).

Así, en cierta media, el profesor Villalobos termina siendo otro trasunto de Rico, aunque esta vez no anecdótico, sino episódico -así también lo define Marías- pues es quien revela parte del secreto de la muerte de la esposa cubana de Juan Ranz, padre, en la novela mencionada. Aunque al final, Rico le ganó la partida, pues ya no hay rastros del Diestro o de Villalobos, sino del “profesor Francisco Rico, hombre de gran saber”, en las novelas *Negra espalda del tiempo*, *Tu rostro mañana*, *Los enamoramientos* y *Así empieza lo malo*.

Lo anterior nos ha servido para poner de presente dos rasgos más de la poética del autor que nos ocupa: el uso de imágenes y la mezcla entre ficción y realidad a través de personajes: los Stone-Alabaster y el profesor Francisco Rico-Del Diestro-Villalobos.

La siguiente novela de la que debemos comentar es *Tu rostro mañana*, publicada entre 2002 y 2007, se constituye por tres volúmenes: *Fiebre y lanza*, *Baile y sueño*, *Veneno y sombra y adiós*. Sin lugar a dudas, esta es la obra monumental de Marías, en ella se reúnen todos los elementos que configuran su poética: los tratados en estas páginas más la intertextualidad (con poetas y escritores diversos, así como con sus propias novelas), las alusiones e incorporaciones shakesperianas, la prosa poética, la alusión, los préstamos biográficos (aquí son patentes las figuras de Julián Marías y Sir Peter Russell), reflexiones sobre la naturaleza del contar y de la ficción, la figuración de lo posible, el juego entre analepsis y prolepsis, las consecuencias de la dictadura franquista, ...

Todo esto narrado por Juan o Jack, o Jaques o Jacobo Deza, el mismo narrador sin nombre de *Todas las almas*, esta vez sí bautizado y empleado, no ya como profesor de español, sino como miembro de un ala oculta del Servicio Secreto Británico, como lector de almas, intérprete de personas en el sentido de que debía dar informes -a partir de videos, conversaciones o fotografías (- de lo que posiblemente haría alguien: “llevan sus probabilidades en el interior de sus venas, y sólo es cuestión de tiempo, de tentaciones y circunstancias que por fin las conduzcan a su cumplimiento” (2013, p. 98).

Ya que el objetivo de estas páginas no es esta novela, sólo repararemos en un aspecto, muy en línea con la autoficción, los préstamos autobiográficos y aquellos límites entre ficción y realidad: el que Marías se haya incluido a sí mismo en la obra. ¿Cómo? Hacia el final de la primera parte del último volumen, *Veneno y Sombra y Adiós*, cuando Deza se detiene a sopesar sus similitudes con Tupra (su jefe y personaje que vincula, en gran medida, las novelas *Berta Isla* y *Tomás Nevinson*), concluye que tal vez lo único en común es un extraño vínculo, el que se establece entre aquello que han compartido alguna pareja sexual (en este caso, la joven y aguda Pérez-Nuix) y cuyo término es “guebrídguma”, y recuerda de dónde tomó la referencia:

Según leí una vez en un libro, no de un inglés sino de un compatriota mío, y no un ensayo ni una obra lingüística sino una ficción, una novela, cuyo narrador recordaba la existencia de una palabra en ese idioma pretérito que designaba el parentesco o la

relación adquiridos por dos o más hombres que se hubieran acostado o hubieran yacido con la misma mujer, aunque fuera en diferentes épocas y con los diferentes rostros de esa mujer en su vida, su rostro de ayer u hoy o mañana. Se me quedó en la memoria esa noción curiosa, aunque aquel narrador no estaba seguro de si se trataba de un verbo, cuyo inexistente equivalente moderno sería ‘conocer’ (o ‘follar’ en grosero y contemporáneo), o de un sustantivo, que consecuentemente denominaría a los ‘conyacentes’ (o ‘cofolladores’), o la acción en sí misma (la ‘cofornicación’, digamos). Uno de los posibles vocablos, no sé cuál, era ‘*ge-brȳd-guma*’, lo había retenido sin procurarlo ni hacer esfuerzo, y a veces me acudía a la punta de la lengua, o del pensamiento: ‘Santo cielo ahora soy, ahora se me ha convertido en “guebrídguma” de ese, qué degradación, qué horror, qué abaratamiento, qué espanto’, si veía o me enteraba de que una antigua amante o novia mía se emparejaba o tonteaba de más con alguien despreciable u odioso, con un imbécil o con un infrahombre, ocurre con gran frecuencia o así nos parece, y además siempre estamos expuestos y no podemos oponernos. (Había decidido que la pronunciación sería esa, ‘guebrídguma’, aunque no tuviera ni idea, naturalmente) (2013, pp. 838-839).

El escritor a que hace alusión no es otro que Javier Marías, pues es él quien en *Mañana en la batalla piensa en mí* recuerda ese vocablo, que aprendió en su época de estudiante de Filología inglesa, ante la duda que le asalta la hipotética nueva vida de su exmujer, Celia. El fragmento es casi idéntico:

Cuando sé de infidelidades sexuales o asisto a cambios de pareja o a segundas nupcias —también cuando veo en las calles putas al pasar en mi coche o en taxi o andando— siempre me acuerdo de mi época de estudiante de Filología Inglesa, en la que aprendí la existencia de un verbo abolido y antiguo, un verbo anglosajón que no ha pervivido y que además no recuerdo exactamente cuál era, lo oí mencionar una vez al profesor en clase y se me grabó para siempre su significado, que tengo en cuenta, pero no su forma. Ese verbo designa la relación o parentesco adquiridos por dos o más hombres que han yacido o se han acostado con la misma mujer, aunque sea en diferentes épocas y con los diferentes rostros de esa mujer con el mismo nombre en todas sus épocas. Lo más probable es que el verbo llevara el prefijo *ge-*, que originalmente significaba

'juntos' y en anglosajón indica a veces camaradería o conjunción o acompañamiento, como en algún sustantivo que no he olvidado, *ge-fera*, 'compañero de viaje', o *ge-sweostor*, 'hermanas'. Supongo que sería algo parecido a nuestros prefijos 'co-', 'com-' o 'con-' que aparecen tan a menudo, en 'copartícipe' y 'comensal' y 'connilitón' y 'compinche' y 'cómplice' y 'cónyuge' y en tantas otras palabras, y ese verbo desaparecido que ya no recuerdo tal vez fuera *ge-licgan*, puesto que *licgan* quiere decir 'yacer' y la traducción e idea serían por tanto las de 'conyacer', o bien 'cofollar' si el vocablo fuese más rudo. Aunque puede que lo que transmitiera esta idea no fuera un verbo sino un sustantivo, tal vez *ge-bryd-guma*, que sería 'connovio', o quizá *ge-for-liger*, 'cofornicación', quién sabe, y me temo que nunca volveré a saberlo, ya que cuando quise confirmar la memoria y recobrar la palabra además de la idea y llamé a mi antiguo profesor para preguntarle, me dijo que no se acordaba; consulté en mi vieja gramática anglosajona y no encontré nada en ella ni en el glosario adjunto, tal vez lo inventó mi recuerdo; y así me limité a conjeturar estas posibilidades que tengo presentes cuando se da el caso (1996, p. 233-2349).

Cabe preguntarse si Marías quiso lo que en su momento Francisco Rico: plasmarse en una novela para asegurar su posteridad. Tal vez sí, tal vez no, tal vez es un regalo que le deja a sus lectores acérrimos acostumbrados -como nosotros- a seguirle el juego.

Pasemos ahora a comentar las dos novelas que cierran el ciclo de Oxford: *Berta Isla* (2017) y *Tomás Nevinston* (2021). En cierto sentido ambas ofrecen la misma narración o, mejor, desde dos perspectivas, la de Berta y luego la de Tom, se nos narra una espera y una última aventura. Tomás, un joven dotado con el don de lenguas (la habilidad de aprender e imitar con facilidad inusitada cualquier lengua, habla o dialecto) que estudia en Oxford es captado por Tupra (sí, por supuesto, el mismo de *Tu rostro mañana*) para su agencia de espías, pero, esta vez, no sólo como lector de almas, sino como infiltrado en campo (las Malvinas o Falklands y en tierras irlandesas) y, así, gran parte de su vida se va en el fingimiento de otras (las que debe aparentar), pero no sólo la suya, también se diluye la de su esposa, Berta, quien, cual Penélope ibérica, se dedica a esperar. Así, su novela se constituye en la narración de una vida o unas vidas desperdiciadas. Una espera incesante, la de Berta. La tristeza de lo mudamente prometido y arrebatado: la vida al lado de su esposo, que no pudo ser, se les fue

la juventud lejos el uno del otro. Aquello que se les prometió y no pudo ser: ¿era ella Berta Isla de Nevinston o sólo Berta Isla?

Y a veces me quedaba pensando, o hablándole con el pensamiento: ‘Qué poco he sabido de ti. No te conozco en tu media vida, quizá la de más valor para ti. No te conozco en la lejanía, en tus viajes ni en tus misiones pueriles que seguramente te han conducido a una muerte violenta. Cuántas penalidades habrás pasado, que te podrías haber ahorrado. Cuánto miedo habrás tenido. Cuántas infamias habrás cometido, cuánto habrán pesado como plomo sobre tu alma y te habrán herido como hierro afilado. Cuántas noches en vela o de insomnio, cuántas pesadillas como si te aplastara una rodilla en el pecho, o qué digo, el cuerpo de un animal grande e inerte —un caballo, un toro— que nadie es capaz de mover por sí solo. Cuántas mujeres te habrán querido y a cuántas habrás engañado y decepcionado. Cuántos secretos habrás arrancado a quienes llegaron a confiar en ti, cuántas muertes habrás causado, que los muertos no se esperaban y habrán afrontado con incredulidad. Qué oficio tan torcido el tuyo, por mucho bien que hagas con él. Nada sé de eso y nunca lo sabré, puesto que no vas a volver. Y aunque volvieras, nada me contarías, supongo, tampoco esta vez. Ni dónde has estado estos años ni qué te pasó, por qué no pudiste o no quisiste regresar, ni dar señales de vida, al menos llamarme y decirme: “Estoy vivo. Espérame”. No sé por qué me quedé contigo ni por qué aún no me he ido del todo, cuando ya no estás, nunca aquí ni en ningún lugar. Tu vida se paró y la mía siguió caminando, pero sin mucho sentido, sin rumbo, o contentándome con el que me señalan mis hijos, tus hijos —son mi brújula—, a los que no has conocido ni conocerás (2017, pp. 385-386).

Así lo vivido -el contenido de la novela- se asemeja a un paréntesis, una sustitución que parece ajena o impostada y terminó por convertirse en eso, su vida. Sin embargo, no toda la novela -como apuntamos arriba, hace varias páginas-está narrada por ella, hacia la parte octava, Berta cede la voz a un narrador omnisciente en tercera persona que focaliza al -hasta el momento- fantasmal Tom. De este modo, desde la página 421 hasta la 523 (que no es el final, pues, luego vuelve Berta, a narrar el regreso), se le ofrece al lector un fragmento de esa vida a la que su esposa no pudo asistir. Interesante apuntar que, en esta parte reviven muchos de los personajes oxonienses de *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*; de esta última,

por ejemplo, Eric Southworth, colega y amigo real de Marías, de hecho, es él quien verbaliza lo que, como lectores nos habíamos preguntado:

-¿Qué te ha pasado, Tom Nevinston? ¿Qué ha sido de ti todo este tiempo? No sé de qué decisión me hablas, no te entiendo. ¿Qué puedo hacer por ti, si es que algo? No es que no me alegre tu visita, pero ¿por qué diablos has venido a verme, al cabo de tantos años? (2017, P. 427).

Pero la historia de esta pareja se extiende otro volumen, el de *Tomás Nevinston*. Casi como una *Iliada* y *Odisea*, pero al revés: La *Odisea*, *Berta Isla*, narrada desde la Penélope que espera y va tejiendo una vida que parece se deshace en sus manos cada noche; la *Iliada*, *Tomás Nevinston*, héroe o Centurión -ese es justamente su apellido allí: Miguel Centurión- infiltrado en un pueblo al noreste de España -Ruán, lo denomina- que batalla no entre los aqueos o troyanos, sino intentando descifrar el nuevo rostro de una colaboradora de ETA e IRA, Magdalena Orúe. ¿Será Celia Bayo, María Viana o Inés Marzán, medita desde su facha de escritor-profesor?

2.3 Novelas orbitales del Ciclo de Oxford o el Ciclo de Madrid

Ya hemos desarrollado puntos transversales de la etapa de juventud y del Ciclo de Oxford, por lo que ahora es momento de comentar aquellas novelas que, sin ser parte de este último, debido a sus fechas de aparición parecen satélites que orbitan a su alrededor: *Corazón tan blanco* (1992), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), *Los enamoramientos* (2011) y *Así empieza lo malo* (2014). Debido a que el propósito del capítulo siguiente es analizar dos de las anteriores, *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Los enamoramientos*, de este grupo de novelas se comentará su conexión temática.

Pues bien, denominar este grupo de textos como “el Ciclo de Madrid” podría parecer osado, ya que pensar puntos comunes entre estas novelas no es sencillo debido a la disparidad de sus tramas, sin embargo, no es descabellado agruparlas de este modo: si nos atenemos al cronotopo todas transcurren en Madrid a finales del siglo XX y principios del XXI; también -así como en el ciclo oxoniense- ciertos personajes las transitan evidenciando un sentido de unidad, aunque es verdad que los personajes que vinculan lo hacen más con el Ciclo de Oxford (el enigmático y salaz, Custardoy, o el imponente Tupra, por ejemplo); en cuanto a los temas, el amor, la muerte, el secreto y las consecuencias del contar resultan centrales en

todas; finalmente, las formas también comparten coincidencias: narradores reflexivos que cuentan desde el recuerdo (aunque en *Los enamoramientos*, como ya lo apuntamos, narra una voz femenina: María Dolz), la revelación por medio de la “confesión” de un personaje y la intertextualidad.

Corazón tan blanco, publicada en 1992 y merecedora de los premios de la Crítica, el Prix l’Œil et la Lettre y el IMPA Dublin Literary, presenta la historia de Juan Ranz, un traductor recién casado que siente cierto desasosiego inexplicable, pero encontrará su causa en el actuar de otro Juan Ranz, su padre, y en el pasado mortal de su vida amorosa.

Por su parte, *Mañana en la batalla piensa en mí*, apareció dos años después y, a su vez, fue merecedora del Rómulo Gallegos, el Premio Fastenrath, el Prix Femina Étranger y el Premio Modello di Palermo; en ella se relata la historia de Víctor Francés, un guionista de cine y redactor de discursos junto con su amigo Ruibérriz de Torres, que se encuentra inmiscuido en la muerte de la que no llegó a ser su amante: Marta Téllez, y decide indagar por la familia de esta, descubriendo la historia de Dean, el viudo de Marta, quien parece que también carga con una muerte.

La obra *Los enamoramientos* apareció en el 2011, fue la novela inmediatamente posterior al último volumen de *Tu rostro mañana*; se trata justamente del enamoramiento, de qué se es capaz de hacer por amor (tópico central en *Corazón tan blanco*, de cómo superar el amor (después de la muerte del ser amado o de la imposibilidad de tener a quien se ama) y del engaño inevitable, la espera y la duda que también hacen parte de dicho sentimiento universal.

Finalmente, *Así empieza lo malo* (2014), recoge, a través del recuerdo de Juan de Vere - joven que entra al servicio del cineasta Eduardo Muriel- el matrimonio desdichado de Muriel y Beatriz Noguera, las consecuencias del pasado, del secreto, el amor y la traición; todo esto, atravesado por el telón de fondo de la vida durante la posguerra española.

Con seguridad, exponer, vincular, analizar y evaluar todos los elementos que componen la poética de Javier Marías requieren un trabajo completo y aparte, no sólo un capítulo, sin embargo, se han esgrimido aquí elementos que nos permiten tender una visión de totalidad de las novelas de nuestro autor español. Así, en el siguiente capítulo, se emplearán las consideraciones teóricas del primer capítulo referentes al signo y la significación, para

justificar cómo ellas aplicadas a la obra de Marías, ponen de presente el conocimiento que brinda la ficción.

CAPÍTULO 3: SIGNOS DE FICCIÓN (SIGNOS LITERARIOS) EN MARÍAS: CONOCIMIENTO Y REPRESENTACIÓN

Después de haber expuesto, -en los capítulos precedentes- por un lado, el signo literario extraído de las consideraciones de Peirce y, por otro, el panorama de las etapas autoriales de la novelística de Javier Marías, es momento de aplicar dichas categorías semióticas al análisis de las obras elegidas: *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Los enamoramientos*. Así pues, se procederá mostrando cómo en cada una de estas novelas se hace evidente: el carácter de la narración como medio de conocimiento; la experiencia literaria como experiencia de introspección; la primeridad, segundidad y terceridad evidente en las dos novelas; la conexión de los signos literarios con su materialidad física; y, por último, los índices e íconos que constituyen dichas novelas.

Antes de proceder con lo anterior, es importante recalcar que tomar aquellas como signos completos nos obliga a tener presente que, para Javier Marías el objeto o lo que constituye a *las novelas* es lo posible, por esto podemos afirmar que *son signos posibles*. Así lo podemos inferir de lo que expresa en el ensayo “Siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas” cuando considera que la ficción influye:

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 2001, p. 164).

Así pues, las ficciones que se presentan en las novelas son signos cuyo contenido es lo posible, eso sí, vinculados siempre con lo real.

3.1 Signos de ficción para conocer

Una de las ideas que señalábamos en el primer capítulo se refiere a la necesidad, más que comunicar, de conocer; es decir trascender ese plano de la mera transmisión de información,

a la transformación de esa información mediante la generación de nueva significación en la que se conjuguen los conocimientos previos y aquella información nueva que se registra:

Todo puede contarse si se ve acompañado de su exaltación o su excusa o su atenuante o su mera representación, contar es una forma de generosidad, todo puede suceder y todo puede enunciarse y ser aceptado, de todo se puede salir impune, o aún es más, indemne, los códigos y los mandamientos y leyes no se sostienen y son convertibles siempre en papel mojado (Marías, 1996, p. 186).

De este fragmento, de *Mañana en la batalla piensa en mí* que está en boca de Eduardo Deán, el viudo de Marta Téllez, podemos inferir que el contar no es la mera transmisión de información, sino un regalo que implica conocimiento: la materia del relato es susceptible de pesquisas y de indagación, de intenciones y de consecuencias. De hecho, podríamos interpretar bajo la óptica de que el contar, al traer conocimiento libera y ordena la fábula de la novela citada: no es hasta que Víctor Francés le revele a Luisa que él presencié y acompañó a su hermana Marta en la muerte, es decir, hasta que haga partícipe a otro del conocimiento que solo él posee, no encuentra sosiego de la sensación de “encantamiento” (*haunted*) que desde que ocurrió aquello lo acompaña. Por su parte, Eduardo Deán, el viudo, ahora tiene que vivir con que, de haber sabido lo que ocurrió en Madrid -la muerte de su esposa- su presente sería muy diferente, pues, de saberlo, es probable que su amante no hubiera muerto:

La detestaba y sin embargo no habría sido lo mismo de haber sabido, es posible que hasta me hubiera enternecido con su comedia, habría sido indulgente. Pobre Eva, pobre Marta. —La distorsión o transformación anunciada fue hacia la piedad, acompañó a sus palabras— (1996, p. 400).

En *Los enamoramientos* evidenciamos otro desarrollo de la relación entre contar y conocer: María Dolz y Javier Díaz-Varela conversan, o, mejor, este habla mientras la primera le sirve de oído atento, sobre la necesidad de que los muertos sigan siendo lo que son (muertos), y así los vivos cuenten con una certeza (la muerte). Él cita el caso de lo que le sucedió al Coronel Chabert, personaje homónimo de la novela corta de Balzac. María, intrigada, pues aún no ha leído la obra, le pregunta acerca del destino del Coronel, quien,

después de que se la había dado por muerto en la Batalla de Eylau, regresó reclamando su vida, a lo que Díaz-Varela responde:

-Lo que pasó es lo de menos. Es una novela, y lo que ocurre en ellas da lo mismo y se olvida, una vez terminadas. Lo interesante son las posibilidades e ideas que nos inoculan y traen a través de sus casos imaginarios, se nos quedan con mayor nitidez que los sucesos reales y los tenemos más en cuenta (2013, p. 154).

Vemos en este diálogo una consideración acerca del valor del conocimiento que permite la literatura. Más que ilustrarnos sobre un tema determinado o contarnos una historia específica (el comunicar), es a través de ella (de la historia que narra o “los casos imaginarios”) que el lector accede a un abanico de posibilidades e ideas nuevas que conectan lo leído y su propia experiencia vital; así lectura más experiencia se conjugan para crear nuevo conocimiento. En este caso, es a propósito de la lectura de *El Coronel Chabert* que Díaz-Varela empieza a figurarse las posibles reacciones de Luisa (la mujer que ama y que acaba de enviudar) después de la inesperada muerte de su marido. Es decir, es a la literatura dónde acude como asidero de experiencia y como fuente de conocimiento sobre lo que podría suceder en el campo de lo real. En otras palabras, este personaje va a la literatura (ficción) para obtener experiencias e ideas (posibles) que le sirven para entender y afrontar su realidad (lo concreto de su vivir).

Ahora bien, este conocimiento que permite la ficción está bien delimitado: se refiere a la posibilidad, pues la ficción tiene la facultad de enseñarnos lo que no se da, pero podría darse (también lo que pudo ser, pero no fue). Más adelante, en la misma conversación y a propósito de la misma lectura, Díaz-Varela concluye que, ya que fue una desgracia para el Coronel y para su mujer que éste volviera de la muerte, es también un error, y lo peor que puede acontecer, que vuelva nadie del sepulcro. La muerte es lo único definitivo, la única certeza de los hombres, y que alguien regrese de ella (porque no estaba muerto, sino dado como tal, el caso de Chabert) implica perturbar el universo y es, de hecho, “Lo peor que le puede pasar a alguien, peor que la muerte misma; también lo peor que uno puede hacerles a los demás” (2013, p. 156). A estas reflexiones María refuta, que eso sucede sólo en la ficción, no en la vida real y Varela le contesta que ese es el cometido de la literatura: mostrarnos como efectivo aquello que no sucede y así aleccionarnos sobre la vida, sobre sus caras, es decir, sobre sus aristas posibles:

-“Lo peor que le puede pasar a alguien”, vaya, Estás hablando como si eso sucediera, y eso no sucede jamás, o solamente en la ficción.

-La ficción tiene la facultad de enseñarnos lo que no conocemos y lo que no se da –me respondió con rapidez-, y en este caso, nos permite imaginarnos los sentimientos de un muerto que se viera obligado a volver, y nos muestra por qué no debe volver (2013, pp. 156-157).

Se colige de lo anterior que la ficción posee la facultad de enseñar aquello que no sucede pero importa, pues, la realidad no sólo se constituye por el plano de lo actual: también de lo posible. De hecho, la facultad de imaginar y de sopesar las posibilidades está intrínsecamente ligada a la máxima del pragmatismo: “considérese qué efectos, que pudieran concebiblemente tener consecuencias prácticas, concebimos que tiene el objeto de nuestra concepción. Entonces, nuestra concepción de esos efectos constituye la totalidad de nuestra concepción del objeto” (Peirce, 2012, p. 427). Como es evidente, el lograr constituir una definición o una concepción completa de un objeto requiere, para el pragmatismo, ese ejercicio que nos presenta la ficción, el considerar o el concebir sus posibilidades.

Claro está que lo anterior no indica que debemos volcarnos únicamente a la ficción como asidero de verdad, pues lo actual, lo que acontece, es lo que se impone, es el punto de partida y de llegada. Al respecto, también en *Los enamoramientos* se expresa la idea de que la verdad de la realidad supera a la ficción. Esta idea no es de Marías, o, más valdría decir, no es de Díaz-Varela, el personaje de Marías, sino que es Balzac quien habla a través del abogado de Chabert al final de la novela en cuestión. La idea no se profundiza, queda flotando en el aire; pues, al leerla, Javier Díaz-Varela quiere ilustrarle a María que la conclusión a la que llega el abogado del Coronel al final de la obra es que hay más desasosiego en quien es consciente de los múltiples crímenes e impunidades de los civiles (el abogado), que quien los vive y comete:

No puedo decir lo que he visto, porque he visto crímenes contra los que la justicia es impotente. En fin, todos los horrores que los novelistas creen inventar se quedan siempre por debajo de la verdad. Va usted a conocer todas estas cosas tan bonitas, a usted se las dejo; yo me voy a vivir al campo con mi mujer, París me produce horror (2013, p. 159).

Puede que los sucesos de la realidad superen en horror o crueldad a los de la ficción, pero, no seríamos capaces de vislumbrarnos si no fuera porque es la ficción misma quien los dibuja, les da cuerpo y nos los hace presentes. La ficción les otorga una realidad más nítida a los hechos prosaicos del mundo. Aunque, por supuesto la verdad o la realidad pueden resultar inverosímiles (en la vida ocurren cosas que no se pueden creer de lo absurdas o inverosímiles) algo que no puede permitirse una novela.

Hacia el final de *Los enamoramientos*, Díaz Varela le revela a María que él fue el autor intelectual de la muerte de su mejor amigo, Miguel Deverne, esposo de Luisa. Afirma que actuó así porque éste se lo pidió. A Miguel se le descubrió un cáncer incurable que antes de producirle la muerte, cuestión de un par de meses, lo desfiguraría de tal modo que prefería morir, sin embargo, él no era capaz de cometer suicidio y por eso solicitó la ayuda de Javier. Mientras este confiesa su secreto, ella duda si creerle o no, pues su historia es tan inverosímil que parece mentira y, al mismo tiempo, parece una mentira probablemente cierta:

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 tragedia (recordemos que la *Poética* la dedica a analizar la poesía dramática) se caracteriza precisamente por sus sucesos inverosímiles. Encontramos aquí una distinción: mientras que en la vida real es inevitable que suceda lo inverosímil, en la obra literaria, en cambio, no debe haber cabida para ello.

Ahora, la literatura -los signos de la ficción- no sólo permite conocer lo posible (como decíamos unas líneas arriba), sino también la naturaleza humana:

Era como si quisiera verificar en una novela –no en una crónica ni en unos anales ni en un libro de historia-, persuadirse a través de ella de que la humanidad era así por naturaleza y lo había sido siempre, de que no había escapatoria y de que no cabía esperar más que las mayores vilezas, las traiciones y las crueldades (2013, p. 165).

Después de que María admitiera que su estado de enamoramiento la llevaba a interesarse por todo lo que interesara a Díaz-Varela, decide leer también la novela de Balzac que él mencionó en una de sus conversaciones. Mientras realiza la lectura, se da cuenta que desea también saber la razón detrás de la fascinación de Díaz-Varela con la pequeña obra de Balzac. Lo que se atreve a sacar en claro es que, para él, la literatura constituye una herramienta de verificación del actuar humano, y como ahora necesita convencerse de que los muertos hacen mejor en serlos perpetuamente y que la vida de los vivos sigue adelante y se rehace después de una pérdida, son estas certezas las que corrobora en *El Coronel Chabert*.

Así pues, la ficción vista de este modo se entiende como espejo reflector de la naturaleza humana, como vía legítima de conocimiento del actuar pasado, presente y posible de los hombres. Sin embargo, ¿por qué sería más fiable acudir a una novela que a una crónica o un documento histórico para entender cómo actúan los hombres? Tal vez porque, como bien expuso Aristóteles, el objeto de imitación de la poesía –término que podemos entender como ficción– es la acción humana, y, específicamente, la acción humana posible; dentro de este objeto de imitación entran también las acciones del pasado (las que le competen a la historia), pues: “lo posible es convincente; en efecto, lo que no ha sucedido, no creemos sin más que sea posible; pero lo sucedido, está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible” (*Poét. 1451b16-18* / 1974, pp. 154-155).

3.2 La literatura es una experiencia de introspección

Establecer que los signos de la literatura o de la ficción posibilitan una experiencia de introspección significa que por medio de ellos no sólo se comprende la historia que un libro cuenta, el contexto del que surge o la narrativa de un autor, sino que, además de todo esto, se constituyen en un medio para el autoconocimiento. La ficción como medio para cumplir la máxima socrática: “Conócete a ti mismo”.

En *Mañana en la batalla piensa en mí* encontramos una escena alusiva a esta introspección: Víctor Francés (aunque bajo la máscara de Ruibérriz de Torres) y Juan Téllez deben redactar un discurso para el rey Juan Carlos I, que es denominado en la novela “el Único” y otros nombres similares (más adelante en este capítulo volveremos sobre este punto). El único está inconforme con los discursos previos que otros han escrito por él, pues se da cuenta que todos son cansinos y, lo peor, no permiten reflejar un estilo propio, no permiten a los escuchas o a los lectores inferir una identidad que se corresponda con su autor.

En otras palabras, *Only the lonely* (uno de los nombres del rey) desea que por medio de sus textos sea posible conocerlo:

—Mira, Ruibérriz, vamos al grano: la verdad es que estoy cansado de que nadie me conozca al cabo de veinte años. No es que yo crea que la gente lea o preste mucha atención a mis discursos, pero por algo se empieza, no hay muchas más maneras de que se me conozca sin hacer el ridículo, la mayoría me están prohibidas. Lo que es seguro es que nadie puede tragarse los que vengo soltando desde hace la tira de tiempo, y no se lo reprocho a nadie, hasta a mí me producen bostezos (1996, p. 155).

Es decir, quería encontrar en su discurso un estilo digno de la majestad de su persona, digno de un estilo distinguible e identificable únicamente con él. Al final, Víctor y Téllez redactan la pieza oratoria, pero, por cuestiones que no se detallan en la novela, un cambio de agenda tal vez, este no llega a ser pronunciado. Sin embargo, resulta importante reparar en esta escena de la novela por dos razones: la primera, si la literatura es vehículo para la introspección, lo es también para plasmar en él lo que somos: la experiencia de lectura permite conocernos y, a su vez, la escritura, permite revelar quiénes somos. La segunda razón, el Llanero (otro de los nombres que se le atribuyen al rey Juan Carlos) extrajo esa idea, la de plasmar quien se es, la de dejar una huella identitaria, gracias a otro medio simbólico: el cine. La misma noche de la muerte de Marta, el rey veía la película “Campanadas a medianoche”, sobre personajes shakesperianos, de la que extrajo que:

Esas figuras de reyes entrevistas en hora y media son nítidas y reconocibles, nunca podré dejar de ver esos rostros ni de oír sus palabras cuando piense en Enrique IV y Enrique V de Inglaterra, si es que vuelvo a pensar en ellos. Yo no soy así, mi rostro y mis palabras no dicen nada, y ya va siendo hora de que eso cambie. —El Llanero se detuvo en seco como si saliera de la lectura de un libro, irguió la cabeza y añadió en otro tono—: Es la fuerza de la representación, supongo, tendría que ver un día la película entera (1996, p. 175).

Así una ficción, no literaria sino cinematográfica, más aún, una representación le permite entender que es mediante ella (la representación, el plasmar en signos) que dejamos un retrato para la posteridad.

Por su parte, en *Los enamoramientos*, una de las maneras en las que se manifiesta la introspección que permite la literatura se hace palpable cuando María Dolz compara ese

mundo privado del amante (del que se quiere ser parte, al que se quiere ingresar) con el mundo que proporciona una novela. Es decir, la literatura hace posible poner en palabras y brindar un sentido de generalidad (y por esto la conexión con lo leído) sensaciones que pueden ser abrumadoras. Uno de los efectos del enamoramiento, reflexiona María Dolz, es el repentino interés que el amante experimenta por lo que le interese al amado. Esa esfera compuesta por lo relacionado con el amante (sus intereses, sus temas favoritos de conversación, sus lecturas, sus ideas, ...) la joven narradora la equipara con el mundo ficticio de una novela, ya que ambos, absorben, entretienen y obligan a dejar en pausa lo que ocupaba los días comunes del enamorado:

De pronto nos apasionan cosas a las que jamás habíamos dedicado un pensamiento, cogemos insospechadas manías, nos fijamos en detalles que nos habían pasado inadvertidos y que nuestra percepción habría seguido omitiendo hasta el fin de nuestros días, centramos nuestras energías en cuestiones que no nos afectan más que vicariamente o por hechizo o contaminación, como si decidiéramos vivir en una pantalla o en un escenario o en el interior de una novela, en un mundo ajeno de ficción que nos absorbe y entretiene más que el nuestro real, el cual dejamos temporalmente en suspenso o en un segundo lugar, y de paso descansamos de él (nada tan tentador como entregarse a otro, aunque sólo sea con la imaginación, y hacer nuestros sus problemas y sumergirnos en su existencia, que al no ser la nuestra ya es más leve por eso) (2013, p. 163).

¿Qué mayor introspección que la posibilidad de describir -o comparar- una experiencia tan avasalladora como el enamoramiento con la lectura? En suma, signos que la literatura deja son signos de lo otro (la realidad) y de nosotros mismos: cuando leo, a quien busco es a mí mismo.

3.3 Primeridad: rasgos que hacen diferenciables las novelas o el estilo

Antes de iniciar esta sección, es importante esclarecer que tomamos aquí por signo a evaluar las novelas de Marías que orbitan alrededor del Ciclo de Oxford (lo que más arriba llamamos el Ciclo de Madrid), así se tomarán en su conjunto para establecer esos puntos transversales susceptibles de interpretarse bajo las partes del signo (primeridad, segundidad

y terceridad), que serán, a su vez, categorías de análisis literario. Empecemos entonces con la primeridad.

En el segundo capítulo de este trabajo señalamos cómo hay rasgos de la escritura de Marías que atraviesan su novelística y hacen identificable su estilo, aquello que llamamos “primeridad”, lo que se manifiesta del objeto en cuanto tal. Uno de esos rasgos que se hace más palpable en las novelas que nos ocupan es el potencial que cada narrador tiene para ser un lector de almas. De hecho, uno de los puntos comunes entre *Tu rostro mañana* -donde, ya vimos, el punto central es esa capacidad de ser lector de almas y sus consecuencias- y *Los enamoramientos* es la similitud de carácter que guardan los personajes principales. En la última, la narradora es una mujer, María Dolz, cercana a los treinta, soltera y ocupada en oficios de editora; en cambio, el narrador de la novela en tres partes, Jacques —o Jaime, Jacobo, Jack, Yago- Deza roza los cincuenta, se ha separado y vive un voluntario exilio en Londres mientras trabaja para una difusa rama del Servicio Secreto Británico. Aunque así descritos parece que no comparten demasiado, al adentrarnos en las características de su mente, resulta claro que ambos poseen una facultad detectivesca que les permite deducir la personalidad de quienes los rodean y figurarse situaciones futuras o pasadas. Esta facultad la posee Jack en mayor grado, gracias a ella trabajó como “lector de almas”, en cambio, María no es consciente de tal don y es el lector quien puede atribuirle tal nombre a su actitud figurativa. En *Los enamoramientos*, María lleva constantemente figuraciones sobre los hechos; por ejemplo, se imagina una conversación en la que Díaz-Varela le dice a su amigo Ruibérriz que ella es una compañía pasajera:

Está conforme con que no haya más de lo que hay y sabe que algún día dejaré de verla y la borraré porque Luisa me habrá llamado por fin, en modo alguno eso es seguro pero puede suceder, y aún es más, debería suceder antes o después (2013, p. 229).

Así, a pesar de sus diferencias es evidente que los narradores de Javier Marías comparten esta cualidad en su carácter, lo que incluye a Víctor Francés, por supuesto. De hecho, uno de los apartados más bellos de *Mañana en la batalla piensa en mí* es aquel en el que Francés se imagina qué debe estar pensando Marta Téllez, mientras le sobreviene aquella enfermedad repentina que inexplicablemente la llevará minutos después a morir:

Marta debía de estar pendiente de cada segundo, contándolos mentalmente todos, pendiente de la continuidad que es la que nos da no solamente la vida, sino la sensación de vida, la que nos hace pensar y decirnos: 'Sigo pensando, o sigo diciendo, sigo leyendo o sigo viendo una película y por lo tanto estoy vivo; paso la página del periódico o vuelvo a beber un trago de mi cerveza o completo otra palabra de mi crucigrama, sigo mirando y discerniendo cosas —un japonés, una azafata— y eso quiere decir que el avión en que viajo no se ha caído, fumo un cigarrillo y es el mismo de hace unos segundos y yo creo que lograré terminarlo y encender el siguiente, así que todo continúa y ni siquiera puedo hacer nada en contra de ello (1996, p 42).

No reproducimos la escena completa, que ocupa seis páginas, es decir, seis páginas ininterrumpidas de pura fabulación del narrador: es Víctor Francés quien supone los pensamientos de la que ya no podrá ser su amante; sin embargo, la manera en la que Marías construya esta fabulación -con el uso del presente del indicativo- hace que el lector tome aquello como nacido de la mente de Marta.

Víctor Francés es también un lector de almas. Un pasaje que lo confirma es aquel en el que, una vez le han presentado a Eduardo Deán se atreve a aseverar de él:

Deán es penetrante y debe de ser vengativo, está dispuesto a encontrarme según Inés, no parece la clase de hombre que acepta sin más lo que le va llegando o no toma medidas, más bien ha de ser maquinador y activo, manipulador, persuasivo, debe de forzar y torcer los hechos y las voluntades, esa mirada denota posturas inamovibles una vez tomadas y mucho convencimiento adquirido, esas incipientes arrugas múltiples que harán de su rostro corteza de árbol cuando sea más viejo, esa lentitud y esa capacidad de sorpresa y esa capacidad de comprensión infinita que ahora siento y veo de cerca al otro lado de la mesa, se trata de alguien que conoce y mide las consecuencias de sus actos y que sabe que todo es posible y no debe extrañarnos más que un instante (1996, p. 185).

Los adjetivos que emplea para describir el carácter de Deán, “penetrante”, “vengativo”, “maquinador”, “activo”, “manipulador”, “persuasivo” los infiere de lo que ve en su rostro: la mirada dura y las arrugas incipientes. Aunque después el mismo Francés eche por tierra sus figuraciones al afirmar que:

Este hombre es previsor y anticipatorio, está alerta y cuenta con lo que casi nadie cuenta: cuenta con lo venidero y ve lo que ocurrirá después, y por ello cuando hace algo cree que además es justo. O acaso no será así sino que será a la inversa, acaso tenga buena retórica mental y verbal y actúe en todo sin premeditación (1996, p. 185). Aunque descarte su fabulación, decíamos, en él está la tendencia a averiguar las posibilidades de los rostros de quienes conoce (tema central, como ya postulamos en el capítulo anterior, en *Tu rostro mañana*).

Otro de los rasgos es el referente a la relación entre realidad y ficción, en cómo se confunden o, mejor, sus límites se desdibujan en el hecho de contar: En medio de la conversación entre María y Díaz-Varela, en la que este habla más francamente y confiesa su participación en el homicidio de Miguel, vuelve el tema del Coronel Chabert y de su esposa ingrata:

Pero Díaz-Varela ya no estaba para discutir de Balzac quería continuar con su historia hasta el final. ‘Lo que pasó es lo de menos’, me había dicho al hablarme del *Coronel Chabert*. ‘Es una novela, y lo que ocurre en ellas da lo mismo y se olvida, una vez terminadas’. Quizá pensaba que con los hechos reales no sucedía así, con los de nuestra vida. Probablemente sea cierto para el que los vive, pero no para los demás. Todo se convierte en relato y acaba flotando en la misma esfera, y apenas se diferencia entonces lo acaecido de lo inventado. Todo termina por ser narrativo y por tanto por sonar igual, ficticio aunque sea verdad (2013, p. 305).

Fijémonos especialmente en la última idea de esta cita: “Todo termina por ser narrativo y por tanto por sonar igual, ficticio, aunque sea verdad” Ya en las primeras páginas de *Negra espalda del tiempo* (1998, p. 9-16) Marías advierte que contar es esencialmente hacer ficción. Así, al fin y al cabo, las marcas distintivas de lo real y lo ficticio terminan por ser no más que ilusorias. La verdad de los hechos pasados, tanto de los personales de cada quien como los de la Historia colectiva, nos llegan por medio de relatos (que se nos *cuentan* por vía oral o escrita) o por medio del recuerdo (que no son más que historias privadas que nos *contamos* o que compartimos mediante el *relato*). Válido es recordar que esta cuestión ya se desarrolló en el apartado del segundo capítulo dedicado a *Negra espalda del tiempo*, el del Ciclo de Oxford. Allí también mencionamos a los personajes-personas que transitan ese límite entre

ficción y realidad, mediados por la autoficción. Al respecto, según Valeria Possi (2014), doctora en Literatura Moderna de la Universidad de Bologna, la categoría de autoficción, acuñada en 1977 por Serge Doubrovsky, no posee una definición unánime y cerrada -lo que le permite una rica flexibilidad-, y se ubica a medio camino entre lo autobiográfico y lo novelesco, lugar donde el autor cuenta su propia vida y sus vidas potenciales no acaecidas. Una de las características de la autoficción es tomar elementos de la vida concreta del autor, como nombres, anécdotas, hechos biográficos...

En *Los enamoramientos*, hay dos personajes que son también personas de la vida real y, en concreto, amigos personales de Javier Marías: el académico Francisco Rico (de quien ya hablamos) y el cardiólogo José Manuel Vidal Secanell. A diferencia de lo que sucede en *Todas las almas* (1989) con el primero, que aparece camuflado con el nombre de Profesor Villalobos, en esta novela (y en *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana*) aparece siendo él mismo, es decir, un académico de la lengua, sabio, calvo y especialista en Petrarca y el siglo de Oro español. Lo mismo puede decirse sobre el cardiólogo Vidal Secanell, que aunque no se menciona en las novelas que conforman el «Ciclo de Oxford», aparece su nombre aquí. El contexto de la mención es el siguiente. Después de contarle los detalles del crimen de Miguel Desverne, María le pide detalles a Javier Díaz-Varela sobre el médico que confirmó el diagnóstico de su amigo:

-¿Qué pasa? ¿Quieres hacer comprobaciones? ¿Quieres ir a hablar con él y que te confirme mi versión? Hazlo, es un hombre muy afable y cordial, yo he coincidido un par de veces con él. Doctor Vidal Secanell. José Manuel Vidal Secanell, te será fácil encontrarlo, no tienes más que consultar la lista del Colegio de Médicos o como se llame, seguro que estará en internet (2013, p. 314).

Debo admitir que esta referencia no la conocía, es decir, el nombre de Secanell no me era familiar. Descubrí que sí es una persona real siguiendo el consejo de Díaz-Varela: busqué en internet la lista del Colegio de Médicos de Madrid y allí apareció. De hecho, y esto ya no me sorprende, el cardiólogo ostenta los títulos de *Real Médico Titular*, o 'Browne' y *Physician Royal in Ordinary, or "Sir Thomas"* desde 1999 en la Corte de Redonda, el reino literario que heredó el autor tal como se nos relata en *Negra espalda del tiempo*.

Las menciones de Rico y Secanell no son más que ejemplos de los juegos y las pistas que Marías arroja y que les permite a los lectores disminuir la distancia entre realidad y ficción. Complementario a lo anterior tenemos la siguiente cita en la que María, la narradora protagonista, se da cuenta que lo que se nos cuenta como verdadero está en el mismo nivel que cualquier narración ficcional:

Lo que ocurre [novelas y películas] en ellas da lo mismo y se olvida, una vez terminadas, aunque tengan la facultad de enseñarnos lo que no conocemos y lo que no se da, como había dicho Díaz-Varela al hablarme de *El Coronel Chabert*. Lo que alguien nos cuenta siempre se parece a ellas, porque no lo conocemos de primera mano ni tenemos la certeza de que se haya dado, por mucho que nos aseguren que la historia es verídica, no inventada por nadie sino que aconteció. En todo caso forma parte del vagaroso universo de las narraciones, con sus puntos ciegos y contradicciones y sombras y fallos, circundadas y envueltas todas en la penumbra o en la oscuridad, sin que importe lo exhaustivas y diáfanas que pretendan ser, pues nada de eso está a su alcance, la diafanidad ni la exhaustividad (2013, p. 331).

En la novela *Mañana en la batalla piensa en mí* se establece también una relación entre lo real y el contar. En este caso, cuando los hechos son mediados por el relato -algo que termina siempre ocurriendo, pues ¿cómo si no a través del relato (que pone en palabras-en signos- los hechos registrados por la memoria) dar cuenta de aquello que ya aconteció? – terminan nivelándose y pareciéndose más a lo no ocurrido Así lo expresa el narrador, Víctor Francés al principio de la novela, cuando reflexiona sobre un hecho extraordinario que le ocurrió y da comienzo a todo lo demás, la muerte en sus brazos de Marta Téllez:

Las historias todas que se cuentan o leen o escuchan percibidas como teatro, hay siempre un grado de irrealidad en aquello de lo que nos enteran, como si nada pasara nunca del todo, ni siquiera lo que nos pasa y no olvidamos. Ni siquiera lo que no olvidamos (1996, p. 12).

Lo que se quiere expresar con lo anterior es que en la narración terminan nivelándose en el contar, que lo que sucede (lo actual) y lo que no (lo posible) terminan siendo lo mismo, pues es el relato lo que, al final, los sustenta. Estas consideraciones se vinculan a la tesis que

desarrolló Marías en el discurso “Sobre la dificultad de contar”, leído en ocasión de su ingreso en la Real Academia de Lengua Española y recogido en la edición de *Tu rostro mañana* de 2013, allí, decíamos, nuestro autor defiende que lo único realmente verdadero es la ficción, es decir, que la pretendida verdad de los hechos únicamente puede mostrarse a través de la literatura. El español afirma que 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 (García Pérez, 2018): 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 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).

En cambio, el contenido de la ficción sí 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.” (Marías, 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” (Marías, 1996, p. 419).

Aparte de las menciones de Francisco Rico y Secanell que destacábamos hace un par de párrafos, hay dos personajes más que contribuyen a dar sentido de unidad a este denominado “Ciclo de Madrid”: Víctor Francés y Ruibérriz de Torres. La primera aparición de ambos personajes es en 1994, en la novela *Mañana en la batalla piensa en mí*, en la que Víctor Francés cumple el rol de narrador protagonista, así que, como apuntamos líneas arriba, posee, como todos sus narradores, alma detectivesca, tendencia a la digresión y figuraciones hipotéticas. Aquí Francés trabaja mayormente como escritor fantasma de guiones de cine y

televisión y, en ocasiones como redactor de discursos para terceros, o cuartos, pues es Ruibérriz quien le cede varios de estos trabajos:

Así, él [Ruibérriz] es lo que se llama un negro en el lenguaje literario —en otras lenguas un escritor fantasma—, y yo he oficiado por tanto de negro del negro, o fantasma del fantasma si pensamos en las otras lenguas, doble fantasma y doble negro, doble nadie (1996, p. 124).

Gracias a uno de tales trabajos, Víctor Francés logra establecer contacto con Juan Téllez Orati, el padre de Marta, la mujer que -como ya contamos- murió inesperadamente en sus brazos. Marías dedica varias páginas a la descripción de Ruibérriz (1996, pp. 121-128), eso sí, páginas intercaladas con reflexiones sobre los negros literarios, los discursos y quienes pagan por realizarlos. No replicaremos aquí las 7 páginas, pero sí tomemos dos fragmentos que dan cuenta de su carácter y de su apariencia:

Es consciente de su aspecto indecoroso y sabe que no es cuestión de vestuario ni de dicción ni modales, sino de estilo y carácter y por lo tanto algo inmutable. No es que vaya mal trajeado, ni que lleve un peinado estrafalario (raya muy baja para cubrir una calva, por ejemplo) o no se lave y apeste o le cuelguen cadenas del cuello, nada de eso. Es que lleva pintada en el rostro y los ademanes, en los andares y la complexión y en su incontenible labia su esencia de sinvergüenza. [...] amable y dicharachero en exceso, de actitud nada modesta y descomunal optimismo, alguien jovial y que no quiere sino gustar o no sabe hacer otra cosa que procurarlo, lleno de proyectos y sugerencias, con demasiadas ideas no solicitadas, demasiado activo, algo aturdidor y que inevitablemente da la impresión de buscar algo más de lo que se le está proponiendo, un enredador en suma. Tiene largas pestañas vueltas, la nariz recta y picuda con el hueso muy marcado, y el labio superior se le dobla hacia arriba al sonreír y reír (y ríe y sonríe mucho), dejando ver su parte interior más húmeda y confirmando a su rostro una salacidad innegable que parece involuntaria (no es extraño que cautive a bastantes tipos de mujeres) (1996, pp. 127-128).

Luego, en el cuento “Sangre de lanza” publicado en 1995: Francés es narrador en primera persona que logra esclarecer la muerte de su mejor amigo, Eugenio Dorta; Ruibérriz, en este caso, figura como amigo de Francés y quien lo ayuda en sus averiguaciones.

Después, a este peculiar personaje secundario de Marías se le otorgó también protagonismo como narrador, no en una novela -como a Víctor Francés- pero sí en un cuento, tal vez uno de los mejores de Marías: “Mala índole”, aparecido por entregas en *El País* en 1996:

—Oye, Roy, tú eres español de España, ¿verdad?

Mi apellido, Ruibérriz, no es fácil para los de habla inglesa, de manera que en seguida pasé a ser Roy Berry, la gente me llamaba Roy, allí fue mi nombre de pila o primer nombre como dicen ellos, y como Roy Berry aparezco en letra minúscula en los títulos de crédito de algunas películas del 62 y el 63, mejor no confesar en cuáles (2012, pp. 320).

Vuelve a aparecer, Ruibérriz de manera episódica en *Los enamoramientos*. En esa novela es el cómplice de Javier Díaz-Varela, pues ambos planearon la muerte de Miguel Desverne. Sin embargo, María, la narradora, intuye que no es un hombre malvado o inescrupuloso, más bien alguien que hace lo necesario para sobrevivir. En una de las últimas escenas de la novela, Ruibérriz se encuentra con María en una cafetería y entabla conversación con ella con el ánimo de flirtear, sin embargo ella lo ataja diciéndole que ya sabe toda la verdad sobre el asesinato de Miguel y que mejor le cuente sobre sus desgracias en México, tema sobre el que María escuchó cuando espió una conversación entre éste y Javier.

—Caramba, sí que oíste, entonces. —Y en seguida añadió, como si le urgiera aclarar algo que yo aún desconocía—: Tampoco eso fue un asesinato, para nada. Pura defensa propia, o él o yo. Además, yo tenía sólo veintidós años... —Se interrumpió, dándose cuenta de que estaba contando demasiado, de que en realidad aún hacía memoria o hablaba consigo mismo, sólo que en voz alta y ante un testigo. Le había hecho mella mi comentario, que a la muerte de Desvern la hubiera llamado asesinato (2013, p. 349).

Esos hechos a los que se aluden son los ocurridos en el cuento “Mala índole”, donde aparece, dicho sea de paso, Elvis Presley.

Aunque no aparece en las novelas que nos ocupan, algo similar (la recurrencia de aparición en diferentes textos) sucede con Esteban Custardoy, un extraño copista que tendrá un papel fundamental en el último volumen de *Tu rostro mañana*, y que aparece en cuentos como “Figuras inacabas”, “Un inmenso favor” y “Menos escrúpulos”, así como en la novela *Corazón tan blanco*.

Lo expresado en estos últimos párrafos conecta con otro rasgo de primeridad de las novelas de Marías, la intertextualidad. Así, acabamos de señalar una relación intertextual entre dos cuentos y dos novelas de Marías por medio de los personajes. Ahora, en *Los enamoramientos* hay una relación intertextual central, aquella con Balzac y su novela corta o cuento largo “El Coronel Chabert” que se ha aludido constantemente en la novela pues es un texto al que Javier Díaz-Varela acude para seguir afianzado en la idea de que los muertos no deben volver porque ya estarán de sobra para los que permanecieron en vida, así como espera que Miguel Deverne -ni su recuerdo ni su fantasma-regrese y le impida estar con la mujer que ama, Luisa, la viuda de Deverne.

También el infaltable Shakespeare, en esta ocasión, *Macbeth* a quien Díaz-Varela y María acuden para pensar en la muerte; aquí una cita que ejemplifica su mención constante en la novela:

La reacción que tenemos todos ante la muerte de alguien cercano es parecida a la que tuvo Macbeth ante el anuncio de la de su mujer, la Reina. ‘She should have died hereafter’, responde de manera algo enigmática: ‘Debería haber muerto a partir de ahora’, es lo que dice, o ‘de ahora en adelante’. También podría entenderse con menos ambigüedad y más llaneza, esto es, ‘más adelante’ a secas, o ‘Debería haber esperado un poco más, haber aguantado’; en todo caso lo que dice es ‘no en este instante, no en el elegido’ (2011, pp. 136-137).

A través de estas frases de Shakespeare se alude constantemente a la reflexión sobre la muerte a destiempo o sobre lo lenta que parece acercarse la muerte a aquellas personas de las que se desea su desaparición. Lo anterior nos remite a recalcar que un leitmotiv de la novela es lo emparejados que parecen estar la muerte y el amor: por un lado (a través del *Coronel Chabert*), los muertos (los amantes que ya pasaron y podrían volver a perturbar los nuevos amores) no deben volver, ya no puede haber cabida para ellos; por otro (con *Macbeth*), la

hora de morir puede no ser oportuna -así lo pensaba Luisa echando en falta a su esposo asesinado- o puede ser tardía, por lo anhelada -así lo pensaría, tal vez, Díaz-Varela esperando la muerte de Miguel, su rival-amigo, para tener por fin el camino libre con Luisa.

Por supuesto, en *Mañana en la batalla piensa en mí*, Shakespeare resulta central, el título de entrada nos remite a su *Ricardo III*: “To-morrow in the battle think on me” (Shakespeare, 1998, p. 195 / *Richard III, Acto V, Escena III*). Víctor Francés vuelve una y otra vez a los versos de Shakespeare (10 en total, en toda la novela) como admitiendo tal vez que el fantasma que lo ronda no lo dejará en paz, pero luego sabemos que hay otro hombre -Eduardo Deán, el ahora viudo-al que también rondan fantasmas (al que con seguridad, sí rondarán) el que comparte con Víctor -Marta- y el fantasma de su amante en Londres, Eva García Valle:

«Mañana en la batalla piensa en mí, y caiga tu espada sin filo. Mañana en la batalla piensa en mí, cuando fui mortal, y caiga herrumbrosa tu lanza. Pese yo mañana sobre tu alma, sea yo plomo en el interior de tu pecho y acaben tus días en sangrienta batalla. Mañana en la batalla piensa en mí, desespera y muere.»" Eso va a decir, y si lo dice yo me llevaré las manos a los oídos y caeré desplomado, o quizá a las sienes que irán a estallarme, mis pobres sienes, porque no podré soportar que lo diga y yo deba escucharlo.'

Pero Deán tampoco cayó en la tentación ahora, no dijo nada de esto sino que se quedó callado (1996, p. 214).

Por otro lado, hay otra alusión intertextual fundamental en la novela que contribuye al tejido de esta relación amor-muerte en *Los enamoramientos* y es la referente a *Los tres mosqueteros*. Así se recoge la historia de Athos, mientras fue el Conde de la Fère, y su esposa Anne de Breuil, a quien ajustició colgándola a un árbol al descubrir que no era la joven angelical que creía sino una presunta asesina o criminal (pues tenían en su hombro la marca de la flor de lis), aunque más adelante se revela (como lo sabrá el lector de Dumas) que la esposa ajusticiada logró escapar y pensaba que su verdugo esposo también había muerto. Al respecto, la primera consideración de María, nuestra narradora, es que desearía poder actuar como el Conde: suspender el amor y ajusticiar a quien lo merece, en este caso, a Díaz-Varela, de quien se enamoró y quien está involucrado en la muerte de Miguel; la segunda reza así:

‘Me creíais muerto, ¿no es así?, como os creía yo muerta a vos. Nuestra posición es en verdad extraña; el uno y el otro hemos vivido hasta ahora tan sólo porque nos creíamos muertos, y porque un recuerdo molesta menos que una criatura, aunque a veces un recuerdo sea algo devorador’ (2011, p. 273).

María desea que Javier Díaz-Varela sea también un recuerdo, no una criatura, para afrontar la verdad y sus consecuencias de manera más sencilla. De la cita de Dumas surge uno de los fragmentos más bellos del texto: “Mañana mismo iniciaré la tarea de que deje de ser una criatura y se convierta en un recuerdo, aunque sea, durante algún tiempo, un recuerdo devorador. Paciencia, porque llegará un día en que no lo será” (2011, p. 366).

Por último, en *Los enamoramientos* se presenta otra relación intertextual, con el cuento “Mala índole” de Javier Marías, narrado por Ruibérriz de Torres -amigo, en la novela de Javier Díaz-Varela. Se menciona así:

O bien estaba Ruibérriz rememorando lo sucedido en México hacía siglos, era evidente que aún le pesaba.

—Fue por culpa de Elvis Presley, ¿sabes? —dijo al cabo de unos segundos, en otro tono, como si hubiera visto de pronto un último recurso para impresionarme y no irse enteramente de balde.

Lo dijo muy serio. Yo me reí un poco, no pude evitarlo.

—¿Quieres decir de Elvis Presley en persona?

—Sí, trabajé con él durante unos diez días, durante el rodaje de una película en México (2011, pp. 383-384).

En definitiva, en este apartado se mostró la primeridad-cualidad que hace distinguible e identificable las novelas de Marías: los narradores con potencial para ser lectores de almas, la relación entre realidad y la ficción, la inclusión de personas convertidas en personajes y la intertextualidad.

3.4 Segundidad: relación o reacción con el objeto representado

El apartado que sigue está dedicado a la segundidad del signo, es decir, se mostrará la conexión entre el signo y aquello de la realidad que representa. En la novela *Los enamoramientos* podemos notar esa realidad a la que alude como signo a través de tres

aspectos: los temas, Madrid y Francisco Rico. Sobre lo primero, los temas centrales son el amor, por supuesto, pero en particular, el estado de enamoramiento y sus alcances (¿es posible aniquilar a otro por amor?), también la muerte, la viudez, el peligro potencial de los habitantes de calle, la utilidad e importancia de la ficción y las consecuencias de no contar (no perturbar el universo con un relato: María decidió callar lo que supo de Díaz-Varela). En cuanto a *Mañana en la batalla piensa en mí*, los temas centrales son: la muerte inesperada, el secreto, la necesidad de verdad y el infortunio de no saber.

Madrid es el escenario que elige Marías para las novelas que nos ocupan, ya hemos insistido en ello. En *Los enamoramientos* la ciudad se hace bastante palpable y específica. Así, sabemos que la cafetería en la que María Dolz coincidía con el matrimonio Deverne está ubicada en la parte alta de Príncipe de Vergara (2011, p. 20); también que el profesor Rico una vez fue víctima de un atraco en un cajero de Gran Vía (2011, p. 104); asimismo, que Nicolás y Carolina, los hijos de Luisa y Miguel Deverne, asistían al colegio El Estilo, en el sector El Viso (2011, p. 25). Tristemente este colegio cerró sus puertas en 2019, debido a una crisis financiera, así lo informaba una noticia de tal año publicada en el diario ABC de España (Delgado, 2019). También podemos situar los primeros encuentros entre María y Javier Díaz-Varela en el Museo Nacional de Ciencias Naturales.



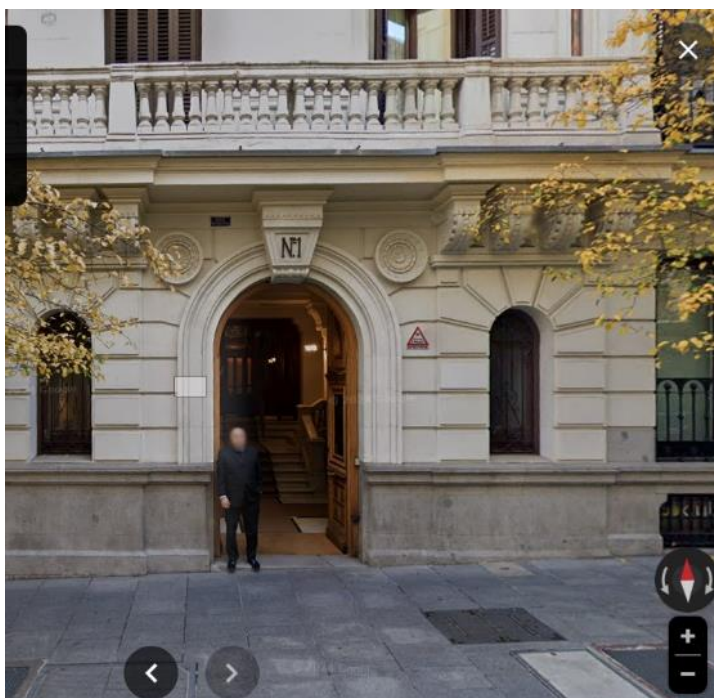
Google. (s.f.). [Aparcamiento de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales]. Recuperado el 12 de octubre de 2023.

Por otro lado, la descripción de Marías es tan específica que podemos situar el aparcamiento donde asesinaron a Deverne: pertenece a la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales, por el Paseo de la Castellana, en el barrio El Viso, distrito Chamartí. La imagen siguiente, extraída de Google maps, es el lugar en el que:

Deverne había estacionado su coche, como al parecer solía, en una bocacalle del Paseo de la Castellana hacia las dos del mediodía —a buen seguro iba a encontrarse con Luisa para su almuerzo en el restaurante—, bastante cerca de su casa y más cerca aún de un

aparcamiento al aire libre, de pequeña cabida, dependiente de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales (2011, p. 46).

Así mismo, el consultorio donde trabajaba el doctor Vidal Sacanell, quien supuestamente diagnóstico con la enfermedad terminal a Miguel Deverne estaba ubicado en la “Unidad Médica Angloamericana, un nombre curioso, con sede en la calle Conde de Aranda, en el



Google. (s.f.). [Unidad Médica Angloamericana-Madrid]. Recuperado el 12 de octubre de 2023.

barrio de Salamanca” (2011, p. 355)

Mañana en la batalla piensa en mí no se queda atrás, de hecho, en esta novela se hace más palpable la presencia de la ciudad, ya desde el primer capítulo ofrece una visión de sus calles no sólo con el ánimo de ambientar o situar a los personajes (veremos en el siguiente fragmento que en las calles Conde de la Cibera y Hermanos Bécquer), sino para

dar cuenta del sentido interpretativo y figurativo del personaje (recordemos, como apuntamos en el capítulo precedente, que los narradores de Marías, emplean la figuración hipotética como estrategia para dar cuenta de la realidad a la que no pueden acceder):

En otros puntos de la ciudad estarían ocurriendo cosas, no muchas, en desorden y en orden: los coches se oían a cierta distancia, aquella calle quedaba un poco apartada de las necesidades del tráfico, Conde de la Cibera su nombre, y lo que sí sabía es que había un hospital muy cerca, de La Luz su nombre, en el que enfermeras de guardia dormirían con la cabeza apoyada en el puño, sueño mínimo nacido para ser quebrado, sentadas en incómodas sillas con las piernas cruzadas a través de sus blanquecinas medias con grumos en las costuras, mientras más allá algún estudiante con gafas leería renglones de derecho o física o de farmacéutica para el examen inútil de la mañana, olvidado todo al salir del aula; y más allá, más lejos, en otra zona, al final de la cuesta

de los Hermanos Bécquer una puta aislada daría tres o cuatro pasos expectantes e incrédulos hacia la calzada cada vez que un coche aminorara la marcha o respetara el semáforo: vestida con sus mejores galas en noche de martes frío, para ser vista desde demasiado cerca o tan sólo a distancia y tal vez fuera un hombre, un joven que arrastraría sus tacones altos por la costumbre aún no arraigada o por la enfermedad y el cansancio, sus pasos y sus espaciadas visitas al interior de los coches destinados a no dejar huella en nadie, o a superponerse en su memoria confusa y fatalista y frágil (Marías, 1996, p. 130).

Que la imaginación del narrador se vaya hacia la mujer que espera clientes en la avenida no es azarosa, más adelante (así que este ejemplo es de prolepsis y por tanto de índice del futuro) se verá, que la relación del narrador con una mujer de tal calibre terminará permeando los recuerdos que guarda de su exmujer. Regresando a Madrid, también se mencionan las calles Reina Victoria, General Rodrigo, el cementerio de Nuestra Señora de la Almudena, la Gran Vía, La Granja del Henar en la calle de Alcalá y la Ortega y Gasset.

En particular, hay que mencionar que la casa de Marta Téllez se ubica en Calle de la Cimera, cerca de la calle Reina Victoria, de la que Marías destaca la escultura dedicada al poeta Vicente Aleixandre:



Rosillo, T. (abril de 2022). [Monumento a Vicente Aleixandre-Madrid]. Recuperado el 12 de octubre de 2023.

Me fui alejando de Conde de la Cimera con prisa, tenía que encontrar un taxi, había un poco de niebla, no se veía tráfico apenas, ni siquiera en Reina Victoria que es ancha, tiene bulevar en medio y en el bulevar un quiosco de bebidas y una espantosa escultura con la cabeza tergiversada del gran poeta, pobre Aleixandre, que vivió allí cerca (1996, p. 79).

También en la novela protagonizada por Víctor Francés hay otros elementos alusivos a la segundidad, la alusión al cine, por ejemplo. En particular, la película protagonizada por Fred MacMurray y Barbara Stanwyck, “Remember the night”, cuya alusión, en el primer capítulo se retoma hacia la parte final, para remarcar esa noche inolvidable: la de la muerte absurda de Marta Téllez, así lo remarca Marías en la “Nota para aficionados al cine” que acompaña la edición de la novela (Marías, 1996, p. 423).

En cuanto al tercer elemento, ya arriba establecimos que el profesor Francisco Rico le ganó la partida a Marías, pues logró que su amigo novelista lo incluyera como él mismo. Así, que lo que de él se narre debe considerarse como parte de esas conexiones con la realidad que tiene la novela. En *Los enamoramientos* se le describe así:

La cara del Profesor Rico la conocía bien, ha salido numerosas veces en la televisión y en la prensa, con su boca muelle, su calva limpia y muy bien llevada, sus gafas un poco grandes, su elegancia negligente —algo inglesa, algo italiana—, su tono desdeñoso y su actitud entre indolente y mordaz, quizá una forma de disimular una melancolía de fondo que se le nota en la mirada, como si fuera un hombre que, sintiéndose ya pasado, deplorara tener que tratar todavía con sus contemporáneos, ignorantes y triviales en su mayoría, y al mismo tiempo lamentara anticipadamente verse obligado a dejar de tratarlos un día —tratarlos sería también un descanso—, cuando por fin su sentimiento coincidiera con la realidad (2011, p. 101).

Otra persona-personaje que vale le pena mencionar en relación con la segundidad es una que aparece en *Mañana en la batalla piensa en mí*: el rey Juan Carlos I, como ya anotamos en uno de los primeros apartados de este capítulo, que Marías lo presenta como el Único:

—[...] Ahí va: le vas a escribir un discurso al Único.

—¿Al Único?

—Así es como lo llaman los de su entorno, el Único, el Solo, Solus, hasta el Solitario y de ahí el Llanero, Only the Lonely también lo llaman, y Only You, de todo, cuanto más cerca de alguien grandioso menos se utiliza su nombre o su título, y Téllez lo está aún bastante, ya te dije (1996, pp. 139-140).

Aunque la redacción de un discurso para el Único es el enlace entre Víctor Francés y Juan Téllez -que resulta fundamental para que el protagonista logre revelar lo que ocurrió la noche de la muerte de Marta- su participación o mención en la novela -como la de Rico- es también episódica.

3.5 Terceridad: la nueva significación o interpretación

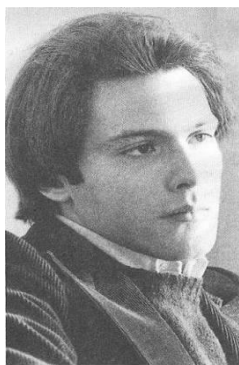
El análisis aquí plasmado se constituye en un ejemplo de terceridad, pues estamos generando una nueva significación -por medio de las categorías del signo de Peirce y de sus implicaciones para la significación- de las novelas *Los enamoramientos* y *Mañana en la batalla piensa en mí*. Sin embargo, quisiéramos mostrar un ejemplo más de esa terceridad o nueva significación, uno de cada novela. El primero se refiere a la conexión entre la descripción del personaje Javier Díaz-Varela, central de *Los enamoramientos* y la descripción que Marías hace de sí mismo en “Autorretrato farsante” en *Miramientos*. Al primero se le describe como sigue:

Era *varonil, calmado* y bien parecido, aquel Javier Díaz-Varela. Aunque afeitado con esmero, se le adivinaba la *barba, una sombra levemente azulada*, sobre todo a la altura del *mentón enérgico*, como de héroe de tebeo (según el ángulo y como le diera la luz, se le veía o no partido). Tenía *pelo en el pecho*, le asomaba un poco por la camisa con el botón superior abierto, no llevaba corbata, Desvern siempre la llevaba, su amigo era algo más joven. Las facciones eran delicadas, con *ojos rasgados de expresión miope o soñadora, pestañas bastante largas* y una *boca carnosa* y firme muy bien dibujada, tanto que sus *labios parecían los de una mujer* trasplantados a una cara de hombre, era muy difícil no fijarse en ellos, quiero decir apartarles la vista, eran como un imán para la mirada, tanto cuando hablaban como cuando estaban callados” (2011, p. 111, énfasis propio).

Fijémonos cómo los términos que hemos resaltado coinciden con la descripción que Marías hace de sí mismo en *Miramientos*:

Con la mirada perdida en el infinito y *las pestañas bien visibles* y vueltas, la *boca de mujer* que contrasta con la sombra de cerrada *barba (quizá una barba azulada)*, las cejas como pinceladas indecisas y el pelo que parece organizarse en varias capas superpuestas (una rebeldía ordenada)

[...] Intenta resultar muy duro, y a ello lo ayuda un poco el *mentón* más decidido que *enérgico* y fantasmalmente partido, pero esos *labios femeninos* siguen restando veracidad a la representación elegida (2007, pp. 119-122).



Marías, J. (2007) Autorretratos [Fotografías en libro impreso] Miramientos

¿Por qué el descubrir esta similitud, es decir, que Marías se inspira en sus retratos de juventud termina constituyéndose en una terceridad? La respuesta está en el esquema del signo: La primeridad se constituiría en las dos descripciones (la de Varela y la de Marías), la segundidad en la conexión con la fotografía que las palabras describen, y la terceridad, la nueva significación, en la unidad que establecemos entre ambos (o entre los tres objetos, porque las fotografías de Marías terminan brindando también una imagen de su personaje, Díaz-Varela).

La otra relación de terceridad que deseamos destacar es la que vislumbramos entre *Mañana en la batalla piensa en mí* y la novela que le siguió: *Negra espalda del tiempo* (de la que hablamos en el segundo capítulo de este trabajo). Como observamos en páginas anteriores, en esta última, Marías desentraña las mezclas, coincidencias y desencuentros entre ficción y realidad que se dieron por una novela suya, *Todas las almas*, al mismo tiempo que comparte la historia de su hermano Julianín y la de un par de escritores ingleses que terminan conectados a Marías por medio del Reino de Redonda. Lo que hila los diversos elementos de dicha novela es que, justamente, habitan la negra espalda del tiempo. ¿Y qué, exactamente, es esto? La respuesta está en la obra de 1994, *Mañana en la batalla piensa en mí*:

Lo que ocurre y a lo que no ocurre, a los hechos y a lo malogrado, a lo irreversible y a lo incumplido, a lo elegido y a lo descartado, a lo que retorna y a lo que se pierde, como si todo fuera lo mismo: el error, el esfuerzo, el escrúpulo, la negra espalda del tiempo. ¿Cuántas otras llamadas así habrás hecho a lo largo de tu vida ya entera, de la que me diste a conocer el término pero no su historia? No la sabré nunca. Aunque haré memoria, en el revés del tiempo por el que ya transitas.' (1996, pp. 69-70).

La negra espalda del tiempo es el lugar donde habita lo posible: lo que se dio y lo que no (las posibilidades descartadas o no cumplidas), más que la muerte, es la *posibilidad*, lo potencial, lo que define y delimita el revés del tiempo. Y ya que postulamos, con Aristóteles, que lo posible es el terreno de la ficción (ver el primer apartado del primer capítulo de este trabajo, “Ficción: posibilidad, realidad y verosimilitud”), la negra espalda del tiempo es también su campo.

Ahora, ya establecimos que la terceridad se refiere al elemento del signo que genera la nueva significación. Al respecto, Marías propone una relación que está vinculada con esta nueva significación o terceridad y es la de la temporalidad y la muerte. Consideremos el siguiente fragmento de *Mañana en la batalla piensa en mí*:

Enriques de Lancaster se beneficiaba del paso de los siglos que ya por sí solos los hacían ficticios, objeto *sólo* de representación, ni siquiera de investigación o estudio, de ninguna otra cosa, tan nítidos y reconocibles como nunca lo son las personas o sólo en cambio los personajes. Él era aún persona, aunque a diferencia de la mayoría de los mortales pudiera tener el casi convencimiento de que póstumamente cruzaría esa frontera que casi nadie cruza; y las personas son volubles e inestables y frágiles y se distraen de sus intereses por cualquier cosa traicionando o desdibujando así su carácter, miran hacia otro lado y el retrato se va al traste, o bien hay que falsearlo y anticiparse a la muerte del retratado, pintarlo como si ya no pudiera variar porque ya no estuviera vivo y no fuera a renegar más de nada, como Marta Téllez, a la que cada día voy más percibiendo como si hubiera sido una muerta siempre (1996, pp. 179-180).

Así, el paso del tiempo posterior a la muerte facilita o permite que las personas (las que habitaban y caminaban por el mundo) se conviertan en material de ficción, esto es, en personajes, por lo que es posible asignarles una significación: una vez entregadas al sepulcro no habrá más variaciones posibles de carácter, no más cambios, no más sorpresas, serán material culminado susceptible de ser interpretado y, ahora sí, de dejar una huella unificada para la posteridad.

3.6 La conexión de los signos con la acción y la experiencia física

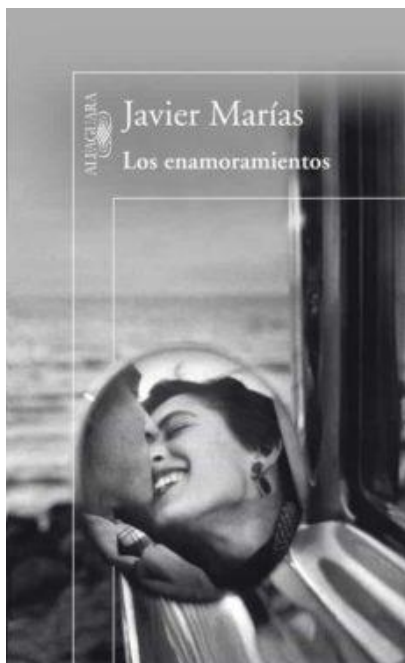
Como se argumentó en el segundo capítulo, los signos resultan ser los móviles de la acción, los causantes de los efectos en el plano de lo real. En un pasaje de *Los*

enamoramientos se ejemplifica lo anterior así: uno de los personajes principales, Javier Díaz-Varela pone de presente que el concepto “enamoramiento” es un invento moderno que le debemos a la novela. Así, hay ideas, conceptos y acciones que tienen su origen en la ficción y que terminan adoptándose en la cotidianidad.

La mención surge en el contexto de una conversación entre Varela y María, en la que el primero habla sobre sus sentimientos por Luisa, y admite que más profundo que el amor, lo suyo es un enamoramiento: “hay quienes piensan que el enamoramiento es una invención moderna salida de las novelas. Sea como sea, ya la tenemos, la invención, la palabra y la capacidad para el sentimiento” (2013, p. 284).

En suma, los signos, las representaciones, son los causantes de los actos, son móviles de la experiencia (efectos de la literatura en nuestras vidas), saberes previos y la experiencia son más que indispensables.

Por otro lado, la experiencia física de lo narrado o materialidad del signo la interpretamos aquí desde dos elementos del libro en cuanto tal: 1. Las portadas y 2. Sus condiciones físicas como objeto. Veamos lo anterior en las novelas seleccionadas para esta tesis:

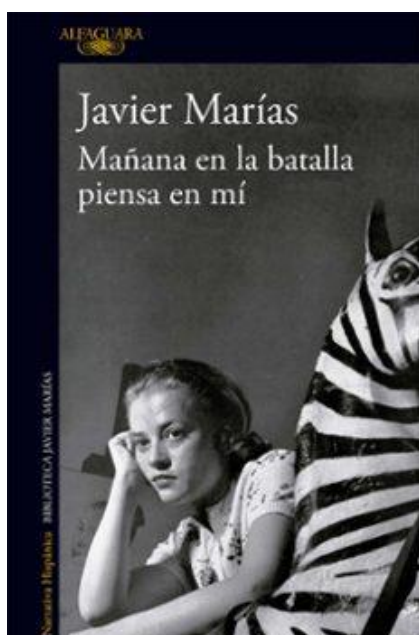


La portada de *Los enamoramientos* corresponde a una pieza del fotógrafo norteamericano Elliott Erwitt, del diario The Guardian, llamada “Una imagen idílica”, en ella una pareja se refleja en el retrovisor de un coche estacionado frente a una playa. La imagen data de 1956, en blanco y negro y refleja un estado de pleno enamoramiento, así lo indican las bocas casi juntas (las interrumpe una sonrisa plena y profunda de la mujer), los ojos cerrados y el cuerpo de la dama recostada en el hombro del caballero. La vista en segundo plano podría ser signo de la relación entre la infinitud del mar con la infinitud del sentimiento de ambos o, al menos, es así, la sensación de infinito mientras se es presa del amor correspondido. Sin embargo, la foto resulta una pista falsa respecto al contenido de la novela, pues ninguno de sus protagonistas experimenta en ella la plenitud del amor, aunque sí lo desean, uno desde la espera (María) y otro desde la desaparición del

adversario (Javier Díaz-Varela); aunque, la imagen sí podría corresponderse a la denominada “pareja perfecta”, la que formaban Miguel Deverne y Luisa Alday (personajes secundarios), hasta que la muerte se llevó al primero.

Sobre a las condiciones físicas del libro, tendríamos que mencionar que su primera edición salió al público el 21 de marzo de 2011, bajo el sello de Alfaguara, consta de 408 páginas, en su ficha técnica se recoge: alto:22.9 cm, ancho:14.1 cm, grueso:2.6 cm y peso:507 gr (Casa del libro, s.f.).

En cuanto a *Mañana en la batalla piensa en mí*, la portada que acompaña su edición más difundida es también una fotografía, de la actriz y directora francesa Jeanne Moreau, perteneciente al libro de Michel Cot, *La glace à deux faces* o *El espejo tiene dos caras*, publicado en 1957, que recoge retratos fotográficos, acompañados de autorretratos de cuarenta artistas de la época (Zárate, 2013).



Cot, M. (1957). Jeanne Moreau [Fotografía] *El espejo tiene dos caras*.

La primera conexión entre la portada y *Mañana en la batalla piensa en mí* la encontramos en que Jeanne Moreau fue amiga y musa del cineasta Orson Welles, de quien se menciona la película “Campanadas a Medianoche”; ya apuntamos que es el Único -o el rey Juan Carlos I- quien hace alusión a dicha pieza cinematográfica. La segunda conexión surge del análisis de los elementos presentes en la fotografía. Pues bien, cuatro son las mujeres fundamentales en la novela: Marta Téllez, quien invitó a Víctor Francés a su casa con el ánimo de pasar la noche aprovechando que su marido estaba en Londres; Luisa Téllez, la hermana de Marta, que asume el cuidado del niño Eugenio a la muerte de esta, y se convierte además en el interés amoroso de Francés; Celia Ruiz Comendador, la exesposa de Francés; y, por último, Eva García Valle, la amante de Eduardo Deán (esposo de Marta) que muere veinte horas después que Marta. ¿Cuál de ellas puede identificarse con esta imagen icónica? ¿Cuál de ellas expresaría en su gesto hastío, y molestia contenida? Tal vez Marta, atrapada en la insatisfacción de un matrimonio que la volcaba a tomar amantes; tal vez Luisa, ante la perspectiva de sobrevivirle a sus dos hermanas mayores, con la angustia de no saber si la más cercana -Marta- murió sola o no; o

quizás sería Celia Ruiz, otra inconforme con un matrimonio con una diferencia de edad que terminó pesando, once años la separaban de Víctor; aunque también podría representar a la más fantasmal de todas, a Eva García, la amante secreta de Deán que inventó un embarazo con el afán de dejar de ser amante y secreta, a quien la muerte de Marta hubiese favorecido, pero la noticia no llegó a tiempo para evitar, tal vez, la suya. ¿Representa la fotografía de la exitosa Jeanne Moreau a todas estas mujeres, cada una con su pesadumbre en la vida o en la muerte? ¿Y qué hay de la cebrá de carrusel? ¿Es tal vez un signo de la negra espalda en la que ahora cabalgan Marta y Eva, hermanadas en la muerte y en su vínculo con Deán?

Acerca de las condiciones físicas del libro, tendríamos que mencionar que su primera edición salió al público en 1994, bajo el sello de Anagrama, editorial con la que rompería relaciones el autor. Así, el volumen de Alfaguara, el más difundido, consta de 432 páginas, en su ficha técnica se recoge: alto:24 cm, ancho:15.3 cm, grueso:2.7 cm y peso: 640 gr (Casa del libro, s.f.).

3.7 Índices en la narración e íconos para describir

Los índices que más se evidencian en las novelas son aquellos que se refieren a la prolepsis, pues se constituyen en indicios de lo que vendrá. Tomemos dos casos de *Los enamoramientos*:

Quizá alguien protector —por ejemplo un hermano, o sus padres, o una amiga— se la había llevado de Madrid en seguida tras el entierro, para que se fuera haciendo a la ausencia en la distancia, sin que se la subrayaran o agudizaran los escenarios conyugales, en realidad un aplazamiento inútil del horror que la aguardaba (2011, p. 57).

Después el lector agudo entenderá que el hombre que probablemente se ocupó de apartar a Luisa de todo aquello no podría ser otro que Javier Díaz-Varela, así que la suposición que María expresa aquí es más que probable.

Otra prolepsis reveladora se refiere a las frases que les soltaba el habitante de calle mientras lo apuñalaba: “¡Así te mueras hoy y tu mujer te haya olvidado mañana! [...] O ¡Así te mueras hoy mismo y tu mujer esté con otro mañana!” (2011, p. 47). Luisa Alday, se revela al final de la novela, sí terminó en brazos de otro, tal vez sin olvidar a su esposo muerto, pero sí casada con aquel que lo fraguó todo (aunque ella lo ignorara).

Ahora bien, en *Mañana en la batalla piensa en mí*, con exactitud en la escena previa a la muerte de Marta Téllez (que ya comentamos en un apartado anterior), hay una reflexión que el narrador pone en labios de esta -es decir, Víctor empieza a figurar qué pensamientos tendría ella causados por la enfermedad que de repente le sobrevino- susceptibles de leerse bajo el lente de los índices:

No puedo dejar de existir mientras todas las otras cosas y las personas se quedan aquí y se quedan vivas y en la pantalla otra historia prosigue su curso. No tiene sentido que mis faldas permanezcan vivas en esa silla si yo ya no voy a ponérmelas, o mis libros respirando en las estanterías si yo ya no voy a mirarlos, mis pendientes y collares y anillos esperando en su caja el turno que nunca les llegaría; mi cepillo de dientes recién comprado esta misma tarde tendría que ir ya a la basura, porque lo he estrenado, y todos los pequeños objetos que uno va acumulando a lo largo de toda una vida irán a la basura uno a uno o quizá se repartan, y son infinitos, es inconcebible lo que cada uno tiene para sí y lo que cabe dentro de una casa (1996, pp. 43-44).

¿Por qué la relación aquí es indexical?⁸ Porque los objetos que se poseen terminan convirtiéndose en un apéndice, en una extensión de su dueño: verlos o sentirlos permiten dar cuenta del que no está (oler una prenda y sentir la presencia de quien la usa, por ejemplo). Ahora, lo que pone aquí bajo consideración Marías es que estos índices (pues son una extensión física del objeto que representan) sobreviven a la muerte: su poseedor dejará de existir, pero ellos no. ¿Pero, tienen sentido estos índices si ahora su objeto representado ya no es? También Marías se lo pregunta y, de hecho, asigna una personificación a estos índices, quienes, tras la muerte del dueño han perdido su rumbo, así lo expresa en *Los enamoramientos*:

Basta con echar un vistazo a la habitación del desaparecido para darse cuenta de cuánto ha quedado interrumpido y en vacuo, de cuánto pasa en un instante a resultar inservible y sin función: sí, la novela con su señal que ya no avanzará más páginas, pero también los medicamentos que de repente se tornan lo más superfluo de todo y que pronto habrá que tirar, o la almohada y el colchón especiales sobre los que la cabeza y el cuerpo ya

⁸ Recordemos que Peirce emplea este término para denominar aquello relativo al índice, en el texto “El ícono, el índice y el símbolo”.

no van a reposar; el vaso de agua al que no dará ni un sorbo más, y el paquete de cigarrillos prohibidos al que restaban sólo tres [...] Todos los objetos que hablaban se quedan mudos y sin sentido, es como si les cayera un manto que los aquieta y acalla haciéndoles creer que la noche ha llegado, o como si también ellos lamentaran la pérdida de su dueño y se retrajeran instantáneamente con una extraña conciencia de su desempleo o inutilidad, y se preguntaran a coro: ‘¿Y ahora qué hacemos aquí? Nos toca ser retirados. Ya no tenemos amo. Nos esperan el exilio o la basura. Se nos ha acabado la misión’. Tal vez todas las cosas de Desvern se hubieran sentido así meses atrás (2011, pp. 99-100).

Sin su objeto, los índices permanecen como prueba de una existencia, pero también resultan resignificados: ya no son lo que eran: el libro que un hombre o una mujer leían, sino que ahora -una vez la muerte haya llegado- son el rastro, la huella de una desaparición, que tarde o temprano dejarán también de serlo, pues todo se lo lleva el olvido: “y mis pertenencias todas se quedan yertas, incapacitadas de golpe para revelar su pasado y su origen” (1996, p. 44), sigue Marta en el pensamiento del narrador, es más, continúa:

Mis recuerdos que al igual que tantas de mis pertenencias me sirven tan sólo a mí y se hacen inútiles si yo me muero, no sólo desaparece quien soy sino quien he sido, no sólo yo, pobre Marta, sino mi memoria entera (1996, 46).

La memoria también está en las cosas. Aunque no es de la prosa de Marías, es inevitable no pensar que será tal vez por esto que Fermina Daza, a propósito de la muerte de su marido, y del dolor que le causa contemplar sus pertenencias exclame: “La gente que uno quiere debería morirse con todas sus cosas” (García Márquez, 1985, p. 75).

En las novelas hay alusiones directas a íconos: pinturas y fotografías. En los primeros capítulos de *Los enamoramientos* se reflexiona sobre la fotografía del hombre asesinado a navajazos en el aparcamiento de la Escuela de Ingenieros Industriales, la que resulta ser la foto de Miguel Deverne:

La foto de un hombre tirado en el suelo en mitad de la calle, en la calzada, sin chaqueta ni corbata ni camisa, o con ella abierta y los faldones fuera, mientras los del Samur intentaban reanimarlo, salvarlo, con un charco de sangre a su alrededor y esa camisa

blanca empapada y manchada, o eso me figuré al vislumbrarlo. Por el ángulo adoptado no se le veía bien la cara y en todo caso no me detuve a mirársela, detesto esa manía actual de la prensa de no ahorrarle al lector o al espectador las imágenes más brutales —o será que las piden éstos, seres trastornados en su conjunto; pero nadie pide nunca más que lo que ya conoce y se le ha dado—, como si la descripción con palabras no bastara y sin el más mínimo miramiento hacia el individuo brutalizado, que ya no puede defenderse ni preservarse de las miradas a las que no se habría sometido jamás con su conciencia alerta, como no se habría expuesto ante desconocidos ni conocidos en albornoz o en pijama, juzgándose impresentable (2011, pp. 27-28).

De esta cita, y para lo que nos ocupa, resulta interesante la consideración en ella sobre la necesidad de trascender la descripción a la imagen, como si las palabras no bastaran para dibujar ciertos hechos, en este caso, el de la brutalidad de una muerte. Ahora, en cuanto a la injerencia de dicha foto en la trama, ese ícono determina la interpretación que se hará de Miguel:

Esa foto, en todo caso, principalmente esa foto —también la manera de morir infame y absurda, o cómo decir, teñida además de miseria— era lo que le había permitido a Beatriz referirse a él como a ‘el pobre hombre’. A nadie se le habría ocurrido llamarle eso en vida, ni siquiera un minuto antes de bajarse del coche en una zona apacible y encantadora, junto a los jardincillos de la Escuela de Ingenieros Industriales, allí hay árboles frondosos y un quiosco de bebidas con unas mesas y unas sillas en las que más de una vez yo me he sentado con mis sobrinos niños. Ni tan siquiera un segundo antes de que Vázquez Canella abriera su navaja de mariposa, hace falta ser ducho para abrir una de esas con su doble mango, tengo entendido que no se venden en cualquier sitio o que están medio prohibidas. Y ahora en cambio quedaba como tal para siempre, sin posible vuelta de hoja: pobre Miguel Deverne sin suerte. Pobre hombre (2011, pp. 52-53).

En suma, a través de este capítulo logramos exponer, desde un punto de vista semiótico cómo el lector desde su acción va creando sentidos de interpretación. Es decir, las categorías peirceanas de su teoría semiótica (signos vinculados al conocimiento, signos literarios para

la introspección, primeridad, segundidad y terceridad, signos vinculados a la acción y a la materialidad, índices e íconos) sirvieron como armazón analítico para abordar dos de las novelas más importantes de la narrativa de Javier Marías, las que anteceden y cierran el Ciclo de Oxford y se constituyen en el corazón del que hemos denominado “el Ciclo de Madrid”. Con lo anterior, no sólo ampliamos -con modestia queremos creer- la comprensión e interpretación de parte de la obra literaria de Javier Marías (lo que se constituye en sí mismo en ejemplo de terceridad o nueva significación), sino que también mostramos que ciertos elementos específicos de la semiótica de Peirce, que suelen emplearse sobre todo en ámbitos de imagen (icónicos) son aplicables también a los estudios literarios.

CONCLUSIONES

A manera de conclusión queremos destacar los hallazgos que nos deja esta monografía, así como proponer posibles respuestas a interrogantes que también se desprenden de la investigación realizada. Pues bien, en el primer capítulo se brindó una consideración sobre el terreno de la ficción, vinculado a la posibilidad y la verisimilitud desde Aristóteles; así como un recorrido de las consideraciones que del signo se han hecho a lo largo de algunos representantes sobresalientes de la historia de la filosofía: Platón, Aristóteles, San Agustín, Santo Tomás, Hegel, Saussure, Umberto Eco. Seguidamente, se desarrolló la teoría semiótica de Peirce empezando por la relación entre los signos y el conocimiento, para examinar qué compone un signo y culminar con la propuesta de un signo literario.

De este modo, sacamos en claro que para Charles Sanders Peirce el signo está compuesto de: la primeridad, que se refiere a las cualidades del signo, aquello que lo hace distinguible y lo hace ser un objeto; la segundidad o la reacción, esto es, la conexión con la realidad, aquello que se representa de lo real; y, finalmente, terceridad, las nuevas interpretaciones o significaciones que genera el signo mismo. Los elementos de la semiótica de Charles Sanders Peirce, relativos al signo, permiten constituirse en armazón teórico para el análisis literario, pero, más allá de esto, también abren camino para afirmar que la representación propia de la ficción literaria es una vía válida y necesaria de conocimiento.

En el seno del proyecto semiótico de Peirce está la conexión con el conocimiento y la búsqueda de la verdad, esta verdad se logra o se construye por medio de los signos, los cuales se representan según una composición triádica, donde además de caracterizarse por ser algo en sí y de generar nuevas significaciones, nos acerca al mundo, por lo que, la literatura, al ser signo participa también de esta empresa. Así, la conclusión que se extrae del primer capítulo es que, desde una visión epistemológica peirceana, el mundo se conoce únicamente a través de representaciones: solamente conocemos o concebimos la realidad por medio de los signos. Aquí entra la literatura, pues su materia son los signos, la ficción es representación, una representación de lo posible, por lo que está necesariamente ligada al conocimiento.

Por su parte, el segundo capítulo se dedicó a explorar el proyecto narrativo de Javier Marías indicando puntos comunes y disyuntivos de sus etapas: de juventud, ciclo de Oxford y el orbital a él, que hemos denominado “ciclo de Madrid”. De este modo se hizo evidente la centralidad de la novela *El hombre sentimental*, de la etapa de juventud, pues en ella se

prefiguran elementos centrales que conectan toda su narrativa: la reflexión sobre la forma de morir, la mirada como constructora de la realidad, el nombre como enmascaramiento y los narradores con alma detectivesca.

Asimismo, del ciclo de Oxford se destacó la centralidad de la ciudad inglesa, que sirve como hilo conductor, así como, de cada novela que la conforma un análisis de sus elementos principales: de *Todas las almas*, el recuerdo, la transición entre la narración hipotética y el presente indicativo, la autoficción, el uso del narrador en primera persona y la muerte. De *Negra espalda del tiempo* su condición de meta-novela, su relación con las imágenes que se intercalan en sus páginas y los límites entre ficción y realidad por medio de personas-personajes. *Tu rostro mañana* se trabajó en función de los préstamos autobiográficos que realiza Marías, es decir, se profundizó también entre la relación ficción y realidad. Sobre *Berta Isla* y *Tomás Nevinston*, las novelas que cierran el ciclo de Oxford, se comentó cómo ambas constituyen la historia de una espera prolongada, en la que las posibilidades negadas, la vida que no pudo darse resulta -desde la ausencia- la protagonista. En cuanto a las novelas orbitales al ciclo de Oxford, al que hemos denominado ciclo de Madrid, conformado por las novelas *Corazón tan blanco* (1992), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), *Los enamoramientos* (2011) y *Así empieza lo malo* (2014), se brindaron consideraciones sobre su estilo y temática.

Después de inspeccionar cada una de las obras, la conclusión general que arrojó este segundo capítulo es que en las novelas de Javier Marías los signos generan conocimiento. ¿De qué manera? La mirada aguda de los narradores sumada a su alma detectivesca (características que todos comparten) les permite imaginar o fabular lo que no se ha dado, es decir, generar hipótesis de las posibilidades de quienes lo rodean: a la luz de ciertos rasgos que observan en un personaje, establecen que probablemente sea o actúe de un modo u otro. Lo anterior nos permite afirmar que desde un ejercicio de observación (o indagación) de lo que muestra el presente, vinculado a la imaginación, se es capaz de construir una idea de futuro que permite actuar en el mundo; de tal manera que los signos del presente son la base de la acción futura.

En el tercer capítulo, la narrativa de Javier Marías fue tomada no sólo como materia de aplicación -pues esto implicaría afirmar que su elección fue arbitraria y reemplazarlo por otro escritor daría el mismo resultado- sino también como interlocutor literario frente a la

consideración semiótica esbozada. Así, aunque desde un horizonte del saber distinto -la literatura- la propuesta narrativa y meta-narrativa de Javier Marías se constituye en complementaria a una propuesta filosófica con tradición tan amplia como la del pragmatismo. De este modo las novelas *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Los enamoramientos* fueron analizadas bajo la categoría de “signo literario”, extraído de las categorías peirceanas (lo que se desarrolló en el primer capítulo) con el fin de encontrar nuevas significaciones y, por supuesto, el de ampliar su espectro interpretativo; en otras palabras, fueron tomadas como signo del cual la terceridad *es* lo plasmado en dicho tercer capítulo. Así, se mostró cómo, en dichas novelas, los signos de ficción son medios de conocimiento, que permiten no solo comprender lo externo, sino también lo interior (la introspección); también se desarrolló cómo la primeridad, la segundidad y la terceridad son aplicables tomando las novelas como signos completos; se presentó el modo en que los signos de ficción se conectan con la acción y con la experiencia física de la narración; finalmente, se evidenció la presencia de los íconos y lo índices en la prosa de Marías.

La conclusión que se sigue de este tercer capítulo apunta a que en las obras de Javier Marías la constante reflexión acerca de los cruces, enlaces o encuentros entre realidad y ficción es un rasgo central de su narrativa que muestra cómo ambas se iluminan y se necesitan mutuamente. Para Javier Marías la ficción tiene un alcance mayor que esta realidad actual o efectiva pues permite considerar un aspecto distinto de la realidad: el de las posibilidades que no se dieron o que podrían darse (recuérdese la cita del ensayo “Siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas” con la que abrimos ese tercer capítulo). Pero dicha consideración no se queda sólo en la exploración de aquello que pudo ser, sino que permite tomar decisiones y actuar en el mundo. Se lee novelas no sólo por el gusto de hacerlo, ya que las impresiones o ideas que de ellas extraemos se convierten en instrumentos de interpretación personal y en creencias que nos indicarán cómo actuar y cómo entender lo que se nos presenta.

Antes de cerrar este trabajo, es importante admitir que lo desarrollado en esta investigación pone sobre la mesa la consideración acerca de qué se debe tener en cuenta para analizar la ficción desde la óptica del signo: la primeridad, la segundidad y la terceridad. Es necesario reparar en la primeridad del signo narrativo ya que la ficción como representación presenta unidades o piezas individuales de sentido: cada construcción literaria resulta única

por sus elementos formales, estructurales, temáticos y de contenido; así, por ejemplo, no habrá un segundo ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, ni siquiera uno, en apariencia, tan similar como el de Pierre Menard (siguiendo el juego de Borges). Por más que las tramas, las fórmulas y los tópicos se repitan en la escritura, cada uno resulta único en sus cualidades, en su primeridad. Es así que, en el marco de la primeridad ubicamos la identificación y diferenciación de los elementos estructurales que conforman cada obra, así como el modo específico de elaboración o creación del autor, lo que en estas páginas hemos llamado *estilo*.

Tenemos en el otro vértice de esta triada analítica desde la semiótica de Peirce a la segundidad, esto es, la relación o reacción con el objeto representado. Aquí vale considerar que la ficción no es igual a lo que representa, constituye ella sola un objeto distinto: no se debe confundir realidad con ficción, se va a la ficción para volver a la realidad, es este un viaje del que se vuelve, eso sí, cargados de comprensión y nueva significación (terceridad o semiosis, en términos de Eco). De hecho, recuérdese, Marías dedica toda una novela a esos encuentros y confusiones entre realidad y ficción (tópico que se retoma en toda su narrativa), preguntándose ¿De qué modo la realidad influye en la ficción? ¿De qué modo la ficción influye en la realidad? Lo anterior para exponer el doble juego con límites que se trastocan, pues no son la misma cosa, sino, al contrario, desde su diferencia, pueden influirse una a la otra: la vida de Marías resultó permeada por unos entes de ficción y sus ficciones se vieron alimentadas por hechos de su vida. Por otro lado, la ficción siempre da cuenta no sólo de la realidad externa que toma de referente, sino también de la realidad que viven los lectores: los libros siempre nos hablan por muy distinto al nuestro que sea. La literatura genera un diálogo entre el autor y el lector, y entre la obra en sí y el lector.

Ahora, ¿por qué incluir también el análisis del interpretante? Porque el ejercicio de la literatura es activo, es decir, no se escriben novelas, queremos creer, sólo por el hecho de consumirlas (que de por sí es bastante válido) sino porque hay un acrecentamiento de sentido. Para la visión del signo semiótico es determinante la construcción de nueva significación para dar cuenta de significados anteriores: cada nueva interpretación, por más particular y privada que sea, aumenta el signo. El lector construye sentido para y desde su realidad, dichos sentidos se traducen en creencias que generan hábitos que desencadenan acciones. El interpretante aumenta también el valor cognitivo, no sólo comunicativo, pues se generan

nuevas conexiones que ayudan a comprender la realidad y permiten estar en disposición de actuar en ella.

Es importante traer la siguiente consideración: ¿Por qué en la maestría en Filosofía Latinoamericana se aborda esta investigación de corte más bien literario? Pues bien, por un lado, debido a mi formación, ya que, como egresada del programa de Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana me es inevitable vincular la filosofía y la literatura, procurando ver o, mejor, procurando construir caminos que permitan enriquecer ambos estudios: inspeccionar desde un enfoque distinto y explorar aquello que tal vez no se ha visto (generar una nueva significación). Por otro lado, la línea de investigación “Lenguaje y Literatura” del grupo San Alberto Magno, en su momento, me permitía explorar problemas literarios vinculados al quehacer filosófico. De hecho, dos de las asignaturas que vi a lo largo de mi formación de maestría correspondían al título: “Pensar América Latina desde la literatura”, por lo que en el corazón de mi formación académica filosofía y literatura están intrínsecamente vinculadas. Hoy, además, mi labor docente como maestra de aula me lleva a generar relaciones interdisciplinarias en las que no sólo la filosofía y la literatura están vinculadas: pretendo formar o aportar algo a la formación de mis estudiantes no desde un discurso aislado y solipsista sino desde un diálogo interdisciplinar que genera nuevas categorías, que permitan abordar la realidad desde distintos frentes. Por otro lado, la consideración triádica del signo podría -y este es un guiño a una posible investigación futura- reformular la base teórica de los tres niveles de comprensión lectora: la cualidad del signo puede identificarse con los elementos literales del texto; el objeto, con el examen de lo real, es decir, el nivel crítico; y el interpretante con las inferencias que amplían la significación.

Aparte de lo anterior, entiendo que entre la literatura y la filosofía hay una compaginación. En este trabajo de grado en particular se mostró que la ficción al ser representación -la representación de lo posible- se preocupa por la verdad. Aquí resulta curioso recordar el título del famoso libro de Vargas Llosa *La verdad de las mentiras* pues la ficción es una mentira que nos acerca a la verdad. Aunque los argumentos en defensa de la ficción que esgrime el peruano son de índole distinta de las de nuestro escrito español, Vargas Llosa cree, con Marías, que las novelas aportan sentidos de comprensión que trasciende los actual (lo real): “No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo” (Vargas Llosa, 1992, p. 7) y que sólo son posibles por medio de ellas: “porque los fraudes,

embaucos y exageraciones de la literatura narrativa, sirven para expresar verdades profundas e inquietantes que sólo de esta manera sesgada ven la luz” (Vargas Llosa, 1992, p. 14)

Vale mencionar que la vasta tradición literaria latinoamericana es susceptible de permitir un acercamiento a los problemas de la filosofía desde una mirada muy en línea con el corazón del proyecto del filosofar latinoamericano: sin desechar o descalificar otras formas del saber. Tal vez leer novelas o leer filosofía no requieren justificaciones, tal vez tampoco lo requiera acercarse a las páginas de Marías o al estudio de la pragmática de Charles Sanders Peirce, sin embargo, siendo fieles a lo que aquí se ha desarrollado, esta tesis, como ejemplo de terceridad sí puede aportar una pequeña porción de sentido que enriquece tanto el discurso filosófico como el análisis literario.

Lo anterior nos lleva a otra interrogante, si el acervo literario latinoamericano es tan amplio, ¿por qué se ha elegido a un escritor español? Aunque sobra decir que la principal motivación es de índole personal, pues las inclinaciones o afinidades naturales que manifestamos hacia corrientes de pensamientos, movimientos artísticos o estilos de escritura nos llevan a dedicarles el tiempo que le robamos a la vida; así, Javier Marías, desde que me asomé por primera vez a sus páginas hace ya casi una década se ha constituido en intérprete de mis pensamientos y en mi clave para leer el mundo. Aunque lo anterior no sea válido, son tres razones las que contestan esta pregunta: primera, debido a los aportes literarios del autor. Marías es considerado como el escritor español más robusto, maduro y consolidado de los últimos 40 años (Grohmann y Steenmeijer, 2009), su labor como profesional de la lengua le hizo merecedor de un puesto de número en la Real Academia de la Lengua Española (ocupaba el sillón R), así como merecedor de prestigiosos galardones literarios entre los que se encuentran el Premio de traducción Fray Luis de León (1978 por su traducción de *Tristram Shandy*), el Rómulo Gallegos (sobre este, vale destacar que se le otorgó en el bienio de 1994-1995, siendo el primer español que gana este galardón concedido por un jurado latinoamericano) y el Premio Nacional de Narrativa (2012). Sumado a esto, ejerció una importante labor como gestor literario por medio de su editorial Reino de Redonda y la corte ficticia que la acompaña, en la que concedió títulos nobiliarios a figuras destacadas de la literatura y las artes en las que destacamos a los latinoamericanos Guillermo Cabrera Infante (Duque de Tigres), Juan Villoro (Duque de Nochevieja), Mario Vargas Llosa (Duque de

Miraflores) y Juan Gabriel Vásquez (Duque de Ruinas); de hecho, según aclara este autor colombiano, Marías tenía la intención de nombrarlo su sucesor (Vásquez, 2023).

La segunda razón es que en la prosa de Javier Marías encuentro una consideración de la ficción que se ajusta a ese terreno de lo posible que estableció Aristóteles en su *Póetica*, ver la ficción como reino de la posibilidad brinda un sentido de esperanza, de ensoñación y de acción, como se ha insistido a lo largo de este trabajo: se fraguan posibilidades para poder actuar, para tener un sustento, un asidero al que acudir cuando la realidad desconcierte. También por esto se escriben novelas:

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 2011B, p. 163).

La tercera y última razón se refiere a que la producción literaria de España no es ajena a la latinoamericana, no sólo por la unidad que nos brinda la lengua compartida, sino por el carácter universal de la literatura misma: sin importar la procedencia de las ficciones, estas son válidas para interpretar problemas individuales y locales: García Márquez, Marías o Tolstoi nos hablan y conmueven porque los tres -sólo por tomar un ejemplo-abordan desde su estilo particular problemas humanos. En esta monografía quise entablar un diálogo entre Peirce y Marías que generó categorías de análisis que, espero emplee como base para abordar también novelas latinoamericanas, esto en un futuro muy cercano.

Referencias

Aquino, T. (2001). "Sobre los nombres de Dios." En: *Suma teológica*. Tomo I. Madrid: B.A.C, pp.180-199.

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

Aristóteles. (1995). "Sobre la interpretación". En: *Tratados de Lógica (Órganon) II*. Introducción. y traducción de Miguel Candel. Madrid: Editorial Gredos.

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

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

Aristóteles. (1970) *Metafísica*. Tomo I. Edición Trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos.

Beuchot, M. (2011). *Historia de la filosofía del lenguaje*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Beuchot, M. (2004). *La semiótica. Teoría del signo y del lenguaje en la historia*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Beuchot, M. (2001). Las categorías Ontológicas en Peirce. *Razón y palabra*, (21), s.p. Recuperado de: http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n21/21_mbeuchot.html

Beuchot, M. (1998). Abducción y analogía. *Analogía Filosófica* 12/1, (sin p.). (En línea). Recuperado de: <http://www.unav.es/gep/AN/Beuchot.html>

Borges, J. (2017). *Borges esencial*. Barcelona: Alfaguara.

Calvo, A. (2005). Evolución de los estudios gramaticales desde la Antigüedad a la Edad Media: relaciones con la retórica. *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, n° 170.171, 345-369.

Casa del libro. (s. f.) *Los enamoramientos*. Javier Marías. <https://www.casadellibro.com.co/libro-los-enamoramientos/9788420407135/1837412>

Casa del libro. (s. f.) *Mañana en la batalla piensa en mí*. Javier Marías. <https://www.casadellibro.com.co/libro-manana-en-la-batalla-piensa-en-mi/9788420460840/12304214>

Debrock, G. (2001). Las categorías y el problema de lo posible en C. S. Peirce. *Anuario Filosófico*, (34), 39-55.

Delgado, A. (13 de junio de 2019). *El histórico colegio Estilo de El Viso cierra y despedirá a sus profesores el próximo 28 de junio*. ABC. [El histórico colegio Estilo de El Viso cierra y despedirá a sus profesores el próximo 28 de junio \(abc.es\)](https://www.abc.es/historico-colegio-estilo-de-el-viso-cierra-y-despedira-a-sus-profesores-el-proximo-28-de-junio_20190613_abc.html)

Di Berardino, M. (2006). Máxima pragmática y abducción. *Peirce en Argentina, II Jornadas GEP Argentina*. Recuperado de: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.16207/ev.16207.pdf

Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Madrid: Lumen.

Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Madrid: Lumen.

García Márquez, G. (1985). *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: Oveja negra.

García Pérez, W. (2018). *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*. Universidad Santo Tomás. <https://repository.usta.edu.co/bitstream/handle/11634/10274/2018wendygarc%c3%ada.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

Grohmann, A. y Steenmeijer, M. (2009). *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: ‘Tu rostro mañana’ de Javier Marías*. Ámsterdam: Rodopi.

Hegel, G. (2010). “Psicología.” En: *Enciclopedias de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza, pp. 483-521.

Hegel, G. (2009). “Conciencia.” En: *Fenomenología del espíritu*. México: F.C.E, pp. 61-104.

Heidegger, M. (2005). “Hölderlin y la esencia de la poesía.” En: *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Traducción de Arturo Leyte y Helena Cortés. Madrid: Alianza, pp. 37-53.

López Eire, A. (2001) Reflexiones sobre la poética de Aristóteles. *Lexis: Poética, retórica e comunicaciones nella tradizione classica*, (19), 219-244.

Marcos, A. (2008) “La Poética de Aristóteles como teoría del conocimiento”. En: S. Menna (ed.) *Estudios contemporáneos sobre epistemología*. Córdoba: Universitas, pp. 87-102.

Marías, J. (2021). *Tomás Nevinson*. Alfaguara: Bogotá.

Marías, J. (2017). *Berta Isla*. Alfaguara: Bogotá.

- Marías J. (2014). *Así empieza lo malo*. Alfaguara: Bogotá.
- Marías, J. (2013). *Los enamoramientos*. Bogotá: DeBolsillo.
- Marías, J. (2013). *Tu rostro mañana*. Debolsillo: Barcelona.
- Marías, J. (2012). *Maña índole: Cuentos aceptados y aceptables*. Madrid: Alfaguara.
- Marías, J. (2011). *Los enamoramientos*. Alfaguara: Bogotá.
- Marías, J. (2011A). *Todas las almas*. Debolsillo: Barcelona.
- Marías, J. (2011B) *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara
- Marías, J. (2010) *El hombre sentimental*. Debolsillo: Barcelona.
- Marías, J. (2001). *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara.
- Marías, J. (1998). *Negra espalda del tiempo*. Bogotá: Alfaguara.
- Marías, J. (1996). *Mañana en la batalla piensa en mí*. Alfaguara: Barcelona.
- Marías, J. (1989) *Todas las almas*. Barcelona: Debolsillo
- Marías, J. (26 de diciembre de 1978). Javier Marías: "Mi libro quiere refutar la historia". Entrevista con el autor de "El monarca del tiempo". *El País* https://elpais.com/diario/1978/12/27/cultura/283561205_850215.html
- Markham, S. (s.f.) The Interviews Ralph and Gillian Stone. En: *Sheila Markham in conversation*. Disponible en: <https://www.sheila-markham.com/interviews/ralph-and-gillian-stone.html>
- Ors, J. (13 de abril de 2015). *Francisco Rico: «Empiezo a ser más ficticio que real»*. La Razón. Disponible en: <https://www.larazon.es/cultura/francisco-rico-empiezo-a-ser-mas-ficticio-que-real-DC9433005/>
- Pacheco Jiménez, A. (2011) Potencia real y acto posible. Un análisis de las nociones de potencia y acto a través de los comentarios de Santo Tomás a los libros V y IX de la Metafísica de Aristóteles. *Cuadernos de Filosofía. Excerpta e dissertationibus in philosophia*, (21), 1-92.
- Pardo, J. L. (2002). Las desventuras de la potencia (otras consideraciones inactuales). *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*, (35), 55-78.
- Peirce, Ch. (2012). "Resultados del pragmatismo". En: *Obra filosófica reunida*. Tomo II. (Nathan Houser y Cristian Kloesel, editores). México: Fondo de Cultura Económica, pp. 427-441.

Peirce, Ch. (2012A). *Obra filosófica reunida (1867-1893)*. Tomo I. (N. Houser y C. Kloesel, Ed). Fondo de Cultura Económica: México.

Peirce, Ch. (1988) [1867] “De una nueva lista de categorías”. Pilar Castrillo (Traductora). Fuente textual en Charles S. Peirce. *Escritos lógicos*, Alianza Editorial, Madrid 1988. Consultado en: <https://www.unav.es/gep/Categorias/NuevaListaCategorias.html>

Platón. (1987). “Crátilo.” En: *Diálogos II*. Madrid: Editorial Gredos, pp. 339-461.

Pongutá, C. (2016). La tríada peirceana como alternativa al intuicionismo cartesiano En: *Anticipaciones de la semiótica de Peirce en la lógica aristotélica*. Bogotá, Ediciones USTA. pp. 191-198.

Possi, V. (2014). “Javier Marías por Javier Marías: autoficción y metanarrativa en *Negra Espalda del Tiempo y los Enamoramientos*”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 5, pp. 148-167.

San Agustín. (1947). “De Magistro”. En: *Obras completas*. Tomo III. Madrid: BAC, pp. 538-599.

Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

Shakespeare, W. (1998). *Richard III*. Signed Classics: London.

Sinnott, E. (2006). Introducción. En: *Poética*. Buenos Aires: Calihue, pp. 7-36.

Suñol, V. (2008). Mimesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y su función en el Corpus Aristotelicum. [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de la Plata, Argentina. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.283/te.283.pdf>

Vargas Llosa, M. (1992). *La verdad de las mentiras*. Madrid: Seix Barral.

Vásquez, J. (23 de septiembre de 2023). El reino de Redonda: algunas aclaraciones. El País: <https://elpais.com/opinion/2023-09-28/el-reino-de-redonda-algunas-aclaraciones.html>

Woolf, V. (2021). *Una habitación propia*. Bogotá: Seix Barral.

Zanatta, M. (2006) “Introducción a la Poética de Aristóteles”. En *Retórica y Poética*. Turino: UTET, pp. 444-48.

Zárate, A. (17 de diciembre de 2013). *Michel Cot-El espejo tiene dos caras*. El cine de Solaris. <https://elcinedesolaris.blogspot.com/2013/12/michel-cot-el-espejo-tiene-dos-caras.html>

Fotografías

Erwitt, E. (1956). *A idyllic image* [Fotografía] Magnum potos. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/elliott-erwitt-the-benevolent-voyeur/>

Google. (s.f.). [Aparcamiento de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales]. Recuperado el 12 de octubre de 2023 de <https://www.google.com/maps/@40.4406155,-3.6903701,2a,75y,345.79h,88.89t/data=!3m6!1e1!3m4!1sm3N7yWLAyhk5TF4rVQKuMw!2e0!7i13312!8i6656?entry=ttu>

Google. (s.f.). [Unidad Médica Angloamericana-Madrid]. Recuperado el 12 de octubre de 2023 de <https://www.google.com/maps/place/Unidad+M%C3%A9dica+Angloamericana/@40.4218127,-3.6880828,3a,75y,90t/data=!3m8!1e2!3m6!1sAF1QipPd7AE6RwMKK06u2EP-Pns7jD71mhQVpu4P>

Rosillo, T. (abril de 2022). [Monumento a Vicente Aleixandre-Madrid]. Recuperado el 12 de octubre de 2023 de <https://www.google.com/maps/place/Monumento+a+Vicente+Aleixandre/@40.445852,-3.7144182,3a,75y,90t/data=!3m8!1e2!3m6!1sAF1QipM06rMYsB0DIIwP5XlkVq22-Gp40gXWw-V1qs7u!2e10!3e12!6shhttps:%2F%2Fh5.googleusercontent.com%2Fp%2FAF1QipM06rMYsB0DIIwP5XlkVq22-Gp40gXWw-V1qs7u%3Dw114-h86-k-no!7i4032!8i3024!4m7!3m6!1s0xd42284e4a3bf417:0xc045e223964fabe!8m2!3d40.445852!4d-3.7144182!10e5!16s%2Fg%2F11c2lr0g1l?entry=ttu>