

**L***a*  
**E***xperiencia*  
**L***iteraria*

NÚM. 11, JUNIO DE 2003

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## **La experiencia literaria**

*Directora*  
Eugenia Revueltas

*Secretario de redacción*  
Arturo Souto A.

*Consejo editorial*  
Arturo Souto, Manuel de Ezcurdia, Jorge López Páe  
Marcela Palma, Eugenia Revueltas

*Ayudante de redacción*  
Tania Jiménez

*Cuidado de la edición*  
Stella Cuéllar

DR © 2003, Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, 04510, México D. F.  
Impreso y hecho en México  
ISSN 1405-1036

# Sumario

## Presentación

### Investigación

- Relaciones intelectuales hispanoamericanas. La correspondencia de Unamuno, Palma y Rubén Darío. *Emigdio Aquino Bolaños* . . . . . 9
- La telenovela y el control de contenidos en la televisión mexicana desde sus inicios hasta el periodo de 1984 a 1985. *Blanca de Lizaur* . . . . . 25

### Ensayo monográfico

- Nicolás Guillén: vanguardia y compromiso social. *Carmen Galindo* . . . . . 47
- Lo negro que da en el blanco. La puntería poética de Nicolás Guillén. *Juan Coronado* . . . . . 55
- Nicolás Guillén y la LEAR. *Eugenia Revueltas* . . . . . 61

### Ensayo vario

- Cuatro asomos a lo mexicano. *Federico Patán* . . . . . 71
- La Biblia: elementos de humanismo integral. *María Enriqueta González Padilla* . . . . . 81
- Realidad y ficción: *Todas las almas frente a Negra espalda del tiempo* de Javier Marías. *Juan Pascual Gay* . . . . . 95

### Polémica

- ¿Se lee o no se lee en México? Entrevista (virtual) al doctor Gregorio Hernández Zamora. *Tania Jiménez Macedo* . . . . . 109
- Lectura e intelectuales. *Tania Jiménez Macedo* . . . . . 121

### Reseña

- De ida y vuelta: *Caminata por la narrativa latinoamericana* de Seymour Menton. *Tania Jiménez Macedo* . . . . . 125

### Creación

- Poemas. *Santiago Montobbio* . . . . . 133

- Índice de autores . . . . . 147

# Realidad y ficción: *Todas las almas frente a Negra espalda del tiempo* de Javier Marías

Juan Pascual Gay

¿Cómo pensar en la multiplicidad, las multiplicidades que somos y que nos rodean? Si, como decía Ortega, la realidad es “la coexistencia mía con las cosas”, podemos entonces mirarla como un entretenerse de dos géneros de multiplicidad: la que somos y la de las cosas que nos rodean. ¿Cómo percibir entonces las coexistencias, o como se dice tan bien en castellano, las *convivencias* que ocupan nuestra vida? Los conceptos, las definiciones, los órdenes mentales son menos amplios que las cosas, menos diversos que nuestras relaciones con la abundancia de los seres humanos y naturales, con las yuxtaposiciones y superposiciones que van congregando los distintos submundos circundantes, quiero decir, los sociales, los económicos, los políticos, los culturales. ¿Qué forma de pensamiento logra amoldarse a semejante complejidad? ¿Cómo entender mejor todo cuanto ante nuestra mirada deja de presentársenos solamente como algo delimitado, suficiente, contenido dentro de sí, cuando después se nos revela, menos superficialmente, como una posición o una postura móvil, proteica, maleable: un “venir de” y un “ir hacia”; en suma, como una tendencia?

No son pocas las preguntas, pero claro está que, al introducir estas páginas, consciente de que los prólogos no son proyectos, por muy preliminares que parezcan, sino simulacros de conclusiones, se me plantean otras muchas interrogaciones. En esta ocasión lo que me importa destacar es una palabra, con el acento muy visible: ¿Cómo? En un ensayo valioso Gilbert Ryle distinguió entre “saber cómo” y “saber qué”. El trabajo intelectual, dice el pensador británico, posee “un estilo”, un método o *modus operandi*, cuyo valor no se reduce a los resultados obtenidos. El ejercicio de la inteligencia no se ciñe al descubrimiento de verdades. Este descubrimiento, el *knowing-that*, si lo hay, proviene de un *knowing-how*. Ciertamente conviene no abusar de esta conciencia del procedimiento, como si contempláramos un par de gafas en vez de mirar a través de ellas. Entiéndase también que si la verdad puede ser objeto de enseñanza, el método tiene que ir educándose y disciplinándose.

A lo dicho por Ryle me gustaría añadir un *asking-what*. Al crítico le corresponde preguntar lo que a otros les puede dejar sin cuidado. Además, estoy convencido por experiencia propia que la conciencia del modo de proceder,

del saber cómo, se modifica sobre la marcha y se convierte en uno de los productos del proceso intelectual. En el final está, latente, un comienzo nuevo. El propio saber-cómo es también un proceso, un querer-saber, abierto a todo cuanto el investigador aprende de los resultados de su propio esfuerzo y de las autointerrogaciones que de él proceden.

96

La escritura de Javier Marías inquieta, cuestiona e incide dialógicamente tanto en el interior de sus textos como en sus lectores. *Todas las almas*, publicado en 1989,<sup>1</sup> frente a *Negra espalda del tiempo*, de 1998.<sup>2</sup> El texto, los textos son como una llama candente e incombustible. Imprimen movimiento y transitividad a su estructura: voces que se recogen en ansia de claridad, de indagación de la palabra que se pronuncia sobre la propia experiencia. El discurso hace indestructibles, permanentes, resucitados los relatos que se establecen como vínculo y encuentro en la paradójica “libertad bajo palabra” y, claro, del propio género.

Los textos se implican en la otredad nacida en el tiempo. La fascinación de la otredad se advierte discreta y poderosa en todas las manifestaciones materiales e imaginativas. El discurso constituye el remoto aliado que esconde las múltiples y originales, por irreductibles, formas de decir, cantar, callar y chismosear. En el fondo, todo hablar y toda creación es una íntima indagación en el otro. La alteridad se guarda en lo más recóndito de nuestro ser y todo le llama, le empuja a mostrarse..., a decir quién es y cómo es. Verdaderamente, la otredad fascina. No importa que esa otredad sea la de una palabra, la de un discurso, la de un texto.

La mirada de Marías hacia sus textos no es sólo mimética, tan cercana en este punto a la sentencia del neoplatónico Plotino: “jamás el ojo habría percibido el sol si no hubiera tornado su forma”;<sup>3</sup> sino también una mirada paródica que, como transformista, modifica y altera el texto referencial: la novela *Todas las almas*.

*Negra espalda del tiempo* no es una novela, no es un cuento, es, sencillamente, un ejercicio escritural: reúne elementos de autobiografía, de reflexión sobre la creación y la ficción literaria, de indagación en torno a otros escritores más o menos ocultos, y que intenta acceder, a través de todo lo anterior, al desvelamiento y comprensión “del tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido y quizá por eso ni siquiera es tiempo”;<sup>4</sup> el ejercicio que lleva a cabo el lector de su propia obra. Y la referencia a Plotino no es ornato, pues se lee en *Todas las almas*: “El revés del tiempo, su negra espalda... Es también que son

<sup>1</sup> Javier Marías, *Todas las almas*. Barcelona, Anagrama, 1993, 242 pp.

<sup>2</sup> J. Marías, *Negra espalda del tiempo*. Madrid, Alfaguara, 1998, 404 pp.

<sup>3</sup> Plotino, “Enéada IV”, en *Enéadas*, t. 2. Madrid, Nueva Biblioteca Filosófica, 1930, p. 232.

<sup>4</sup> J. Marías, *Negra espalda...*, *op. cit.*, p. 11.

tantas cosas que nos retienen”.<sup>5</sup> Es aquí donde entra en conflicto el discurso ficcional y el discurso real: un discurso analógico, de aparente adecuación, donde lo superficialmente referencial se opone a la verdadera constitución de un sentido textual exacto; o donde la aparente “verdad” se adecua a una aparente “ficción”.

Escribe Juan Carlos Peinado en una temprana y severa reseña a propósito de *Negra espalda del tiempo*:

Todo juicio entraña un lugar y unos parámetros desde donde ejercerlo y defenderlo. Pero cuando de literatura se trata, ese lugar no está enteramente (o no debe estar) en quien valora, sitio que emana en gran medida de la propia obra, de las expectativas que suscita, y de las reglas que ella misma instauro y que definen su especificidad. Cuanto mas próximas estén esas reglas a las convenciones heredadas de la tradición, con mayor comodidad se podrá emitir el juicio. En cambio, mayor heterodoxia, [...] más necesario se hace fijar los criterios de valoración en aspectos intrínsecos del texto.<sup>6</sup>

97

No me cabe duda que hay que leer *Negra espalda del tiempo* desde un entorno plural. Los seres humanos *tienden* a realizarse, quiero decir, a ejecutarse y manifestarse desde la multiplicidad. No existe un yo totalizador que cubra todo lo demás, todas las contradicciones y componendas internas; y si lo hubiera, seguiría existiendo ese demás totalizable. Quienes más acentúan la coherencia de la personalidad admiten que es asimétrica la relación entre el yo intencional y las fuerzas causales internas que irresistiblemente se producen como si fueran poderes extranjeros. Desde distintos puntos de vista se reconoce una importante desproporción entre un impulso unitario, organizador, estabilizador del individuo, y la pluralidad de relaciones subyacentes tanto con los otros como con los diferentes niveles, clases o zonas del entorno circundante. Entre los poetas, es posible que nadie haya llegado tan lejos como Fernando Pessoa. Aludo ahora no tanto a sus heterónimos, evidente expresión de una infatigable voluntad de diversidad, como a lo que algunas de sus reencarnaciones ficticias veían en el mundo. Ricardo Reis, un heterónimo, es el encargado por Pessoa de prologar la poesía de uno de sus colegas inventados, Alberto Caeiro, y lo que subraya en su obra es la reconstrucción de un sentimiento pagano. Siente Caeiro y afirma que la Naturaleza está hecha de partes sin un todo, exentas de un todo (XLVII): “A Natureza é partes sem um todo./ Isto é talvez o tal mistério de que falam”.

<sup>5</sup> Javier Marías, *Todas las almas*, op. cit., p. 163.

<sup>6</sup> Juan Carlos Peinado, “Cuando se pierde la brújula”, *Revista de libros*, núm. 19-20. Madrid, julio-agosto de 1998, p. 87.

*Panfleto contra el todo* llamó con exactitud Fernando Savater a su impetuosa crítica de las falacias unificadoras en distintos terrenos, como la ética y la política. Conviene tener presente también su denuncia de los mecanismos de control institucional y allanamiento mental que hacen que la pluralidad y la diferencia se vuelvan sospechosas y hasta intolerables. Los orígenes de esta actitud, como también de su contraria, se pierden en los albores de los tiempos europeos:

La metafísica occidental parte [...] de la defensa de lo Uno; es una sabiduría monárquica, una razón total y totalitaria. Lo muerto es lo que disgrega en diferencias, lo mezclado; lo diferente es el campo de las apariencias y el filósofo llama sistema a la imposición dictatorial de un principio sobre la realidad toda.

98

¿Razón total o totalitaria? No se trata sólo de abstracciones. Todos hemos tratado a compañeros y amigos, vivas encarnaciones de la soberbia intelectual, que jamás se han cansado de imponer su monismo mental sobre el pluralismo del mundo en que vivimos, desdeñando distinciones, machacando matices, aniquilando individualidades.

Sin apelar a la necesidad rilkeana sobre los almacenajes empíricos previos a la creación poética, es obvio que hay muchos tramos de la experiencia personal, o de los objetos ordinarios de tal experiencia, que sirven de una manera coercitiva y generalmente anfibológica en el desempeño de la labor crítica. La literatura, como la crítica, es sin duda un simulacro, pues ahí termina el cómputo privado de la realidad, empieza a estabilizarse la invención artística de otra realidad puramente literaria; o la invención crítica de una realidad puramente literaria; pero también la invención crítica de una realidad puramente crítica.

Tratándose de *Negra espalda del tiempo*, es obvio que no supone una construcción ficticio-narrativa y, desde tal ángulo, aspira consciente o explícitamente a ese carácter literario que *Todas las almas*, como novela, desde el principio alcanza. Pero téngase en cuenta que el adjetivo “ficticio” no es indivisible del sustantivo “narración”. ¿Cuántas grandes odas de Hölderlin no están envueltas en la mítica ficción de una Hélade perdida y recobrabla? ¿Y el “Bateau ivre” de Rimbaud, pongamos por caso? ¿Son sus componentes narrativos la única condición de su ficcionalidad? ¿Qué diré de la identidad fantástica de la voz poética? ¿Y del fantástico paisaje marino, que es como un mundo imaginado por el poeta? Henri Michaux escribe en uno de sus poemas lo siguiente: “Je suis l’oiseau. Tu es l’oiseau”.<sup>7</sup> Y sabemos que es literatura. Pero incluso la expresión de experiencias menos sorprendentes se sitúa en el marco esencial-

<sup>7</sup> Henri Michaux, *Épreuves, exorcismes*. París, Gallimard, 1945, p. 48.

mente imaginario, como en algún momento aclaró Carlos Bousoño, de la comunicación poética, que no transmite nunca las vivencias no elaboradas del escritor. Bousoño se ha explicado claramente al respecto: “La persona que habla en el poema, aunque con frecuencia mayor o menor [...] coincide de algún modo con el yo empírico del poeta, es, pues, substantivamente un ‘personaje’, una composición que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia”.<sup>8</sup>

Pues bien, en *Negra espalda del tiempo* el impulso del lenguaje y la escritura misma demuestran tener muchas veces consecuencias de carácter imaginario:

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.<sup>9</sup>

99

Es fácil, entonces, que esa “desconfianza última de la palabra” lleve al autor antes a la ficción que a la literatura.<sup>10</sup> Esta comparación prueba la tendencia que tiene el lenguaje, pase lo que pase, a someterse a su propia lógica y a su propio orden, a la concatenación de sus virtualidades, sufriendo las consecuencias de sí mismo, e ir edificando paulatinamente sus propias moradas y representaciones. José María Pozuelo, en su *Poética de la ficción*, ha subrayado que “la simple existencia de ese prodigioso mecanismo que es el tiempo futuro de los verbos, o de las estructuras condicionales, implica la posibilidad de imaginar lo ilimitado”.<sup>11</sup> No hay acaso acto comparable en nuestra vida cotidiana, en cuanto a capacidad de invención, mutación o interpretación de lo que de hecho nos acontece, o mejor dicho, de lo que nos acontecería si no hubiese palabras; y en relación, además, por si fuera poco, con los otros.

Basta con que alguien introduzca un “como si” en su relato; aún más, basta con que haga un símil o una comparación o hable figuradamente [...] para que la ficción se deslice en la narración de lo sucedido y lo altere y lo falsee [...] “Relatar lo ocurrido” es inconcebible y vano, o bien es sólo posible como invención.<sup>12</sup>

De ahí la ambigüedad del producto, de su referencialidad a la llamada vida real, a mitad de camino entre lo que somos y lo que creemos o hacemos creer que somos o hacen que seamos. ¿Quiere ello decir que *Negra espalda del tiempo*

<sup>8</sup> Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, t. I. Madrid, Gredos, 1970, p. 25.

<sup>9</sup> J. Marías, *Negra espalda del tiempo*, op. cit., p. 9.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>11</sup> José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*. Madrid, Gredos, 1993, p. 11.

<sup>12</sup> J. Marías, *Negra espalda del tiempo*, op. cit., p. 10.



es ambiguamente real o, si se prefiere, parcial y ocultamente ficcional? Veamos de qué modos este texto tiende –contiene en sí mismo lo que una vez más llamaré tendencia– hacia lo ficcional.

El “yo” que escribe puede no sólo ejercer cierta influencia sobre su destinatario, como, por ejemplo, el Aretino cuando casi obliga a Miguel Ángel a enviarle unos bosquejos de sus frescos de la Capilla Sixtina, sino actuar también sobre sí mismo, sobre su propia imagen, que el Aretino, en este caso, ensalza para que sea vista y estimada por el ya famoso artista. Samuel Johnson tocó esta cuestión con su inimitable tono de voz, afirmando que no hay mayor tentación de falacia y adulteración que el comercio literario. Falacia cuando la hay, que no es fácil ignorar. Leamos a Marías:

100

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

*Todas las almas* fue publicada [...] en marzo o abril de 1989 [...] y bastaba mirar la solapa de la edición primera [...] para saber que yo había enseñado en la Universidad de Oxford durante dos cursos, entre 1983 y 1985, al igual que el narrador español, si bien aquí no se mencionaban fechas. Y es cierto que ese narrador ocupa el mismo puesto que ocupé yo en mi propia vida o historia de la que guardo recuerdo, pero eso, como muchos otros elementos de esta y de otras novelas mías, era sólo lo que suelo llamar un préstamo del autor al personaje.<sup>13</sup>

El que habla a un amigo a través de la pluma ve lo que escribe como si se encontrara sobre la marcha descubierto y desdoblado. Componer una carta, por ejemplo, dice Pedro Salinas en su espléndida “Defensa de la carta misiva”, “es cobrar conciencia de nosotros mismos”.<sup>14</sup> Sí, pero ¿de cuál de nosotros? ¿El yo solicitado o estimulado por quién? La pluralidad latente ¿no acecha al escritor? ¿No es eso lo que se experimenta al escribir, la multiplicidad de la pretendida o exigida identidad del yo? Reconozco así que *Negra espalda del tiempo*, a diferencia de *Todas las almas*, no ofrece de entrada entornos envolventes y espacios alternativos, pero sí desencadena una fuerza de invención progresiva, parcial sin duda, pero decisiva e irreversible; y de tal suerte puede ir moldeando poco a poco ámbitos propios, espacios nuevos, formas de vida imaginada, otros mundos. Es lo que Claudio Guillén llama “proceso de ficcionalización”.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>14</sup> Pedro Salinas, “Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar”, en *El defensor*. Madrid, Aguilar, 1967, p. 69.

<sup>15</sup> Claudio Guillén, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona, Tusquets, 1998, p. 184.

*Negra espalda del tiempo* es a muchos niveles una liberación. El escritor puede ir configurando una voz diferente, una imagen preferida de sí mismo, unos sucesos deseables y deseados y, en suma, imaginados; pero mucho cuidado, dentro del mundo corriente y cotidiano de los destinatarios y demás lectores. El proceso se ha elevado de lo palpable a lo posible, pero no sin seguir en su soporte primero o cauce de comunicación. Percibimos una ficcionalización dentro de lo que pretende no serlo; o sea, desde la ilusión de la no ficcionalización. Esta condición dual es decisiva.

Condición que, como veremos ahora, involucra también al receptor. “La literatura crea simulacros de la realidad”, admite José María Pozuelo en su libro.<sup>16</sup> De tal suerte queda cuestionada la frontera que en principio separa lo que llamamos realidad de lo que llamamos ficción. Sucede que, por añadidura, la creación literaria parece serlo de realidades no ya imitadas sino inventadas y diferentes, y hasta fantásticas. Los teóricos han escrito, por ejemplo Thomas Pavel en su *Fictional Worlds*, acerca de la introducción de “mundos posibles” mediante la literatura.<sup>17</sup> Podría suponerse así que éstos existen independientemente de los textos. Pero entonces la escritura literaria no haría sino remedar también estas otras realidades. Por ello es mejor hablar de “mundos ficcionales”. Son varios los correlatos que implica este concepto, de los que destacaré dos que me parecen compatibles, teórica y prácticamente, con un texto como *Negra espalda del tiempo*.

Los mundos ficcionales, en primer lugar, según Pozuelo, son “accesibles desde el mundo real”. ¿No es precisamente lo que la construcción de *Negra espalda del tiempo* puede llevar a cabo, el tránsito paulatino del entorno dado al ámbito imaginado? ¿Acaso, por ejemplo, no identificó el lector de *Todas las almas* al profesor Rico como “el diestro 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”.<sup>18</sup> ¿Y, sin embargo, no desmiente tal coincidencia Javier Marías en *Negra espalda del tiempo* al ironizar y, paradójicamente, concederle el ansiado protagonismo, siempre según el autor, al académico en algunas páginas de este texto?: “Del Diestro no era él, puesto que él era Rico con sus atributos”.<sup>19</sup> Y en segundo lugar, “los mundos ficcionales literarios son constructos de la actividad textual”.<sup>20</sup> Hasta aquí, pues, el mundo ficcional parece contener ciertas dimensiones que encontramos en las cartas, en las memorias,

<sup>16</sup> J. M. Pozuelo, *op. cit.*, p. 139.

<sup>17</sup> Thomas Pavel, *Fictional Worlds*. Cambridge, Massachusetts, 1987.

<sup>18</sup> J. Marías, *Todas las almas*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>19</sup> J. Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>20</sup> J. M. Pozuelo, *op. cit.*, pp. 139, 141.

en las confesiones, etcétera. No obstante, conviene no olvidar las diferencias que van de la ficción básica, constitutiva, de la ficción literaria como en *Todas las almas*, a lo que llamo “ficcionalización parcial”, progresiva o ambigua, como es el caso de *Negra espalda del tiempo*. García Berrio puntualiza que los referentes de un enunciado ficcional sólo existen como tales referentes en la medida en que han sido producidos por el texto ficcional, incorporándose a su contexto y al “modelo del mundo” que este supone:

102

En consecuencia, los seres y los acontecimientos que componen el referente de una obra de ficción son elementos ficticios, si bien tienen una modalidad de ser que es la de parecer existentes, siendo aceptados como apariencia de realidad... Es la construcción global formada por modelo del mundo, referentes y texto, la que fija el referente ficticio como realidad poética ficcional sostenida por su relación con el texto de la ficción.<sup>21</sup>

Tanto en *Negra espalda del tiempo* como en *Todas las almas* encontramos estos tres elementos: hay texto, sin duda, también modelo del mundo, más o menos implícito, más o menos elaborado, y referentes con apariencia de realidad. Ahora bien, los referentes imaginados se mezclan con los que no lo son, con los que se introducen como datos y hechos compartidos por el emisor y el receptor de la obra. Y sobre todo, la denominada “apariencia de realidad” no responde a las mismas condiciones en un relato y otro. Escribe Marías:

Siempre se dice que detrás de toda novela hay una secuencia de vida o realidad del autor, por pálida o tenue o intermitente que sea, aunque esté transfigurada. Se dice esto como si se desconfiara de la imaginación y de la inventiva, también como si los críticos necesitaran un asidero para no ser víctimas de un extraño vértigo...<sup>22</sup>

Esta diferencia de condiciones es lo que nos toca entender mejor. Decía que el mundo ficcional contiene ciertas dimensiones que encontramos también en los géneros no ficcionales. Pero puede ocurrir fácilmente que el enunciado contrario no sea válido y que perdamos de vista la especificidad del cauce de comunicación o presentación. Y lo que he llamado ficcionalización no se distingue de las ficciones globales de un modo meramente cuantitativo. No es sólo cuestión de grado, o de medida o de pureza. Y para acotar estas distinciones se vuelve necesario hacer hincapié en la orientación de la comunicación, en la complicidad del receptor, en su carácter de expresión orien-

<sup>21</sup> Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. Madrid, Cátedra, 1994, p. 438.

<sup>22</sup> J. Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 15.

tada y dirigida hacia su aceptación por un receptor o unos receptores situados en un entorno común; en circunstancias previas, compartidas y envolventes, en un mundo convivido: ese mundo compartido es el espacio oxoniense, espacio geográfico compartido por ambos textos, pero también espacio textual –me refiero a *Todas las almas*– por el receptor en cuanto lector, puesto que *Negra espalda del tiempo* alcanza su verdadero sentido si previamente se ha leído la novela. Se lee en *Negra espalda del tiempo*:

Poco de lo que en el libro se cuenta coincide con lo que yo viví o supe en Oxford, o sólo lo más accesorio y que no afecta a los hechos: el ambiente amortiguado de la ciudad reservada o esquiva y sus profesores atemporales que tanto se engañan sobre su quehacer y tan poco sobre su sino (su espíritu siempre usufructuario; las oscuras y minuciosas librerías de viejo que yo con mis guantes puestos y la mirada al acecho, esperanza de los librereros que se cumplía; etcétera...).<sup>23</sup>

103

Veíamos que un proceso progresivo nos sitúa ante una ficcionalización. Y como este proceso de desrealización progresiva sólo es accesible desde el mundo real de quien escribe, del entorno anterior en que se sitúa, la no ficcionalidad es admitida al principio como presupuesto básico y condición verdadera. Digamos que esta condición, la que da por supuesta una realidad común como arranque de la correspondencia, es una convención constituyente. ¿Qué es lo que sucede entonces conforme se va ficcionalizando la escritura? *Negra espalda del tiempo*, y ello es decisivo, procura no suprimir el requisito inicial de veracidad. De tal suerte se produce y establece la ilusión de no ficcionalidad que, a diferencia de otras, supone de manera específica la co-presencia en un mismo entorno, más o menos amplio, por supuesto, del receptor del texto.

“El constructo textual –afirma Pozuelo acerca de las ficciones– tiene necesariamente que conectar con la experiencia de la lectura”.<sup>24</sup> La ilusión de la no ficcionalidad ha de envolver la dimensión pragmática de *Negra espalda del tiempo*, de su lectura. La composición de este texto y en particular de sus elementos ficcionales, no sólo deben obtener la colaboración, o es más, la complicidad del lector, sino que se esfuerza todo lo posible por conseguirla. Ello implica, como se viene pensando acerca de la autobiografía y también del realismo literario –lo muestra Darío Villanueva en su *Teoría del realismo literario*, libro editado en Madrid, en 1992–, algo como un contrato con el lector.

El destinatario de *Negra espalda del tiempo*, a diferencia del de *Todas las almas*, no es por fuerza el lector real. Llamo destinatario ahora al “tú” que el

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>24</sup> J. M. Pozuelo, *op. cit.*, pp. 18, 145.

“yo” empírico tiene presente al escribir y que como tal imagen se inscribe más o menos explícitamente en aquél. Es el equivalente de lo que en un relato se denomina narratario, y que, según Carlos Reis, se distingue inequívocamente del lector real –o del lector “ideal”, o del “virtual”–, puesto que “el narratario es una entidad ficticia, un ‘ser de papel’ con existencia puramente textual, dependiendo de otro ‘ser de papel’, el narrador que se le dirige de forma tácita”.<sup>25</sup> Se podría llamar a este destinatario, tal como lo concibe su autor, lector implícito, pero podría confundirse con el que la crítica señala en las novelas, y que se distingue de nuestro destinatario en que en principio el novelista no sabe a ciencia cierta quiénes son los lectores reales y, por lo tanto, no puede sino medir con dificultad o conjeturar su relación con el narratario. Es razonable, en cambio, tener presente que el escritor de *Negra espalda del tiempo* y el lector sí se conocen. El autor y el lector se conocen, o han empezado a conocerse, o tienen noticia el uno del otro. Este conocimiento ha de ir en aumento, si hay correspondencia, o puede ir también transformándose o frustrándose.

De ahí que pueda referirme a la existencia de un pacto. Aludo desde luego a la identificación que Philippe Lejeune ha definido como condición de la escritura y de la lectura autobiográficas, como es el caso que me interesa. El lector asume que el autor real, el narrador y el protagonista son una misma persona. El pacto autobiográfico, según Lejeune, consiste en que el lector identifica el “yo textual”, el del protagonista que aparece presentado en el texto por el escritor que narra su propia vida, con el “yo del autor”; es decir, con el yo empírico que escribe. El yo del texto autobiográfico reconduce al autor. Subraya muy bien Lejeune que desde el ángulo de la lectura no hay por fuerza parecido entre el autor real de la autobiografía y el narrador protagonista. Lo que se asume es la identidad entre ambos.<sup>26</sup> Esta identidad no es una relación sino una premisa, acreditada por un nombre propio. Recordemos que en *Todas las almas* en ningún momento aparece el nombre propio del narrador-protagonista: se le conoce por “el caballero español” o “nuestro querido español”, excepto cuando se le nombra por el apócrifo Emilio: “–¡Emilio! –Y Kavanagh me señaló con el dedo. Casi me dio en un ojo.– ¡Otro amigo español!”;<sup>27</sup> mientras que en *Negra espalda del tiempo* se escribe explícitamente como ya he traído a colación: “Javier Marías, el mismo de este relato, en el que narrador y autor sí coincidimos”.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Carlos Reis y Ana Cristina Lopes, *Diccionario de narratología*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, p. 162.

<sup>26</sup> Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*. París, Seuil, 1971, p. 24.

<sup>27</sup> J. Marías, *Todas las almas*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>28</sup> Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 16.

Se observa, cuando hay ficcionalización, o en la medida que se introduce, algo como una representación en la que aparecen cuatro actores. El escritor empírico primero, o “yo del autor”. En segundo lugar, el “yo textual”, o sea la voz que se representa y utiliza la primera persona. Este yo textual se va componiendo y elaborando a lo largo del texto mismo. Luego el destinatario o “tú textual”, que el autor tiene presente y se va modelando. Y por último el receptor empírico, que es quien lee y da vida a la lectura. Dos de estos componentes, los textuales, tienden a ser formaciones mentales o imaginarias, en el caso que nos ocupa. De tal suerte puede decirse que cada protagonista tiende a vivir en ese momento, al igual que en fenómenos como la ensoñación (*daydreaming*), dos vidas paralelas. Pero esta tendencia, que conduce móvilmente de la experiencia empírica a la imaginaria, queda inscrita en las condiciones del cauce de comunicación al que la obra pertenece. Como veremos que sucede con los textos que nos conciernen.

Todo se funda en el ejercicio de la confianza. El ejercicio autobiográfico, como dice Lejeune, es un género “fiduciario”. No puede excluirse en absoluto la confianza del lector en la identidad de quien escribe y habla, ni su confianza en la referencialidad de lo que cuenta o describe. Pues bien, el pacto primero coincide con el autobiográfico, ya que supone la aceptación por parte del lector real de la necesaria vinculación del “yo textual” con el “yo del autor”. El lector cree ver como en transparencia en *Negra espalda del tiempo* la imagen del autor real. He aquí, notémoslo bien, una forma de expresión escrita que no se reduce al texto mismo, suprimiendo su origen. Pero hay otro pacto que reside en la aceptación por parte del autor de la existencia del lector real y de su necesaria vinculación con el “tú textual” de *Negra espalda*. El autor ve o puede ver como en filigrana a través de *Todas las almas* la figura del lector empírico. Esta vinculación restringe, condiciona o también estimula el proceso ficcional de *Negra espalda del tiempo*.

Generar un texto significa también, en este caso, como dice Umberto Eco, “aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia”. El compromiso se asemeja a los que desde antiguo fundamentan la mimesis literaria. Es útil recordar al respecto la división propuesta por Tomás Albadalejo. Son tres los modelos de mundo en que se sitúan los textos literarios y por tanto ficcionales: el de lo “verdadero”, el de lo “ficcional verosímil” y el de lo “ficcional no verosímil”. “Los modelos de mundo de lo verdadero están formados por instrucciones que pertenecen al mundo real efectivo, por lo que los referentes que a partir de ellos se obtienen son reales”.<sup>29</sup> De suerte que el narrador-autor de *Negra espalda del tiempo* parece jugar con ventaja a diferencia del narra-

<sup>29</sup> Tomás Albadalejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Cátedra, 1992, p. 53.

dor-protagonista de *Todas las almas*, siendo probable que sus referentes sean admitidos como elementos de un mundo verdadero por el lector del texto, pese a la confusa recepción de la novela en 1989. ¿Texto de cargo frente a texto de descargo?: lo “ficcional verosímil” de *Todas las almas* opuesto y complementario a la distante y disidente “ficcionalización” de *Negra espalda del tiempo*.