

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

EL TIEMPO EN *TODAS LAS ALMAS* DE JAVIER MARÍAS.

TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS.

SANDOVAL SÁNCHEZ MARCO TULIO.

MATRÍCULA 95586432

DIRECTOR: DR. RAMÓN MORENO RODRÍGUEZ.

SINODALES:

DRA. LOURDES FRANCO BAGNOULS.

DRA. MARCELA L. PALMA BASUALDO.

DR. FEDERICO ÁLVAREZ ARREGUI.

LIC. ARTURO NOYOLA ROBLES.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**EL TIEMPO EN *TODAS LAS ALMAS DE JAVIER
MARÍAS.***

Agradecimientos.

Este es un trabajo que cierra una parte de mi vida universitaria. Creo que ahora es el mejor momento para mostrarlo y reflexionar tras el deslinde que señala este acontecimiento.

Esta tesis seguiría siendo una quimera de no haber existido el apoyo de muchas personas.

Aseguró alcanzar mi objetivo la ayuda puntual e incondicional de mis padres, Nabor Sandoval Suárez y Susana Sánchez Alvarado, a quienes está dedicada esta tesis. Cuánto orgullo tengo de ser su hijo. Infinitas gracias a ustedes dos que me dieron amorosamente la vida y los estudios indispensables para valerme por mí mismo.

Mis hermanos, cuyo ejemplo vital siempre estuvo presente en mi pensamiento y me motivó para continuar cuando me sentía cansado: Azucena, Olivia, Nabor (qepd) y Oscar. Muchas gracias.

Esta tesis no hubiera visto la luz sin la asesoría del Dr. Ramón Moreno Rodríguez a quien no sólo le agradezco su paciente y crítica guía sino también el honor de considerarme su amigo.

No puedo olvidar a todos aquellos amigos de la Facultad de Filosofía y Letras y del Instituto de Investigaciones Filológicas que me dieron desde consejos hasta bibliografía para continuar con mi trabajo. Gracias.

Tú, Oscar Ricardo Trujillo H., desempeñaste un lugar trascendente en el recuento que hago de esta etapa de mi vida académica. Gracias por todo, hermano.

Índice.

Introducción.....	4
1.El presente en <i>Todas las almas</i>	6
I. En Madrid, dos años después.....	6
II. La enunciación del pasado.....	11
2. El pasado en <i>Todas las almas</i>	22
3. Descripción de la historia.....	27
I. Primer año.....	29
II. Segundo año.....	31
4. Descripción de la trama.....	40
5. Descripción del tiempo en las historias hipotéticas.....	73
I. La mirada de Clare Bayes.....	74
II. Dewar.....	78
III. La infancia de Clare Bayes.....	82
Conclusiones.....	100
Bibliografía.....	108

Introducción.

El presente trabajo tiene como tema de estudio la novela *Todas las almas* de Javier Marías. He elegido el tiempo como tema a analizar ya que dicho elemento determina los acontecimientos narrados a lo largo del texto.

El tiempo es una noción difícil de abordar a pesar de que el hombre mismo está inmerso en él; todos conocemos lo que es el tiempo pero las dificultades comienzan cuando intentamos definirlo: la definición nos plantea un problema debido a la gran cantidad de disciplinas que consideran al tiempo como punto de referencia para su quehacer; los especialistas en diversas áreas sólo se preocupan por describirlo desde su respectivo y específico punto de vista, -la Física, la Meteorología, la Historia, la Filosofía son algunos ejemplos-; lo anterior los obliga, aunque no sea su intención, a descalificarse unos a otros. Como consecuencia se puede encontrar amplias y diferentes definiciones de tiempo, de acuerdo a la disciplina con la que se le relaciona; concepciones que plantean no pocos desacuerdos y hasta contradicciones.

Prefiero dejar de lado las polémicas que surgen a partir de la percepción subjetiva que el ser humano tiene del tiempo y centrarme en el texto.

El ámbito textual me permite utilizar la noción temporal que está implícita en el acto fundamental de la novela: la narración. El discurso es mi punto de referencia para tratar el tiempo en *Todas las almas*: el acto de la enunciación y el enunciado me posibilitará establecer dos dimensiones temporales: el presente y el pasado. Prescindo de considerar en este análisis el tiempo que se relaciona con el acto de la escritura o con

el tiempo estimado en la acción de la lectura del texto, por considerar estos elementos no concernientes al examen que me propongo hacer de *Todas las almas*.

Otra dificultad inherente al hecho de analizar un texto es elegir una teoría o un método que guíe el comentario: he evitado encasillar el análisis en una sola teoría literaria y he preferido usar lo conveniente de los estudios existentes para llegar lo más lejos posible en mi trabajo; sin embargo, es evidente una inclinación al estructuralismo en mi estudio.

La presente tesis se compone de cinco capítulos en los que trato de explicar la configuración del tiempo presente y pasado, su trascendencia en la historia y en la trama de *Todas las almas* -esto corresponde a los primeros cuatro capítulos, es la parte más extensa de mi estudio. El quinto lo dedico a describir lo que Javier Marías inserta en diferentes momentos del transcurso de la historia. Este quinto capítulo se divide a su vez en tres apartados donde se analizan cada una de las historias mencionadas; a través de este examen me propongo describir la disposición de la estructura temporal en la novela e interpretar sus posibles significados.

1. El presente en *Todas las almas*.

Y en cuanto al presente, si fuese siempre presente y no pasase a ser pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad. Si, pues, el presente para ser tiempo es necesario que pase a ser pretérito ¿cómo decimos que existe éste, cuya causa o razón de ser está en dejar de ser, de tal modo que no podemos decir, con verdad que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no ser? [...] Tal vez sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las futuras. Porque éstas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación).

San Agustín, *Confesiones*, XI, 14, 20.

El ahora es la continuidad del tiempo, como quedó dicho; en efecto, mantiene unido el tiempo pasado y el futuro, y también es el límite del tiempo, porque de una {fase temporal} es el principio, de otra, el final.

Aristóteles, *Física*, IV, 13.

En este capítulo describiré el presente¹ de la historia narrada en *Todas las almas*. Este tiempo, aunque en apariencia circunstancial, está en la novela y tiene un papel de evidente trascendencia en la estructura del texto. En realidad toda la novela sucede en el pasado, en Oxford, que es la otra dimensión temporal y la historia principal, pero abordaré sus características en el capítulo siguiente.

I. En Madrid, dos años después.

La narración homodiégetica en presente se sitúa en la ciudad de Madrid, la ciudad donde el narrador había pasado su vida desde niño, desde donde relata los hechos ocurridos en la ciudad de Oxford dos años atrás. Habla de la muerte de dos personas cuyas identidades se conocerán más tarde: Cromer Black y Toby Raylands:

¹ Me refiero a la dimensión que coincide con la enunciación del narrador, afirma Benveniste: “De la enunciación procede la instauración de la categoría del presente, y de la categoría del presente nace la categoría del tiempo. El presente es propiamente la fuente del tiempo.” Vid. *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI, 1981, pág. 86

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 [...] Pero para hablar de ellos tengo que hablar también de mí, y de mi estancia en la ciudad de Oxford.²

La tercera persona a la que hace referencia el narrador en la cita y que sigue viva es Clare Bayes, mujer de Edward Bayes, ambos catedráticos de Oxford.

El tiempo presente está dispuesto de modo fragmentario, sólo emerge ocasionalmente. Estas pequeñas digresiones de la historia principal son utilizadas por el narrador para informarnos que, por ejemplo, ahora está casado con Luisa, cuando antes, en Oxford, estaba soltero: "ahora ya no vivo sólo ni en el extranjero, sino que me he casado y vivo en Madrid." (pág. 129)

También nos informa, de pasada, que tiene ahora un hijo del que, en ocasiones, olvida su existencia ya que el niño no ha asistido al pasado del protagonista: "soy capaz de olvidarme por completo de su existencia a los pocos meses de su nacimiento [...] Él me olvidará porque no me habrá conocido en mi infancia ni en mi juventud." (págs. 132-133).

El presente del narrador homodiegético³ le pinta bien en el plan económico. Ahora se dedica a manejar el dinero de otros, es un corredor de bolsa, y por lo tanto, esto le trae ingresos mayores que los que tenía antes como catedrático de Oxford: "Hoy salí solo a unas conversaciones y a unos asuntos (a unos asuntos de mucho dinero: también eso ha cambiado, ahora gano y manejo mucho dinero aunque no como un bursar.)" (pág. 131)

² Javier Marías, *Todas las almas*, Madrid, Alfaguara, 1998, pág. 9. Todas las referencias y citas que haré del texto las obtendré de esta edición y las siguientes referencias tendrán indicado solamente el número de la página en donde se localizan.

³ El narrador homodiegético "forma parte de la historia que cuenta." Cfr. José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 248

El narrador-personaje, desde el presente y en el comienzo de la novela, insiste en afirmar sus diferencias con respecto a su pasado oxoniense:

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. (pág. 9-10)

Se pone en evidencia la diferencia de espacio y tiempo entre el personaje -el que vivió en Oxford- y quien vive ahora en Madrid, casado ya, con un hijo y quien también lleva al cabo la enunciación. Esta cita, larga por cierto y casi al comienzo del texto, no será la última donde el narrador marca la diferencia de su presente con el pasado que narra: "mi vida discurre ahora por otros causes, ya no soy el mismo que estuvo dos años en la ciudad de Oxford, creo." (pág. 292) Aunque en esta última nota, localizada casi al final del texto, dejará el tono tan definitivo de su afirmación primera y permitirá una posibilidad con la palabra "creo", detalle que constituye un cambio cualitativo del narrador con respecto a la consideración que tiene de su pasado.

Estas afirmaciones no son irrelevantes, además de que nos muestran la actitud del narrador para con lo que está contando, nos dan la impresión de una idea ya establecida que se reitera y que adquiere significación con toda la historia: el narrador marca una diferencia entre el presente y el pasado con respecto a su persona; en el presente el narrador se siente aliviado de no continuar en un estado incómodo que

lo abrumó durante su estancia en Oxford pero que en su presente madrileño ya no experimenta:

Fue aquella noche cuando me di cuenta de que mi estancia en la ciudad de Oxford sería seguramente, cuando terminara, la historia de una perturbación; y de que cuanto allí se iniciara o aconteciera estaría tocado o teñido por esa perturbación global y condenado, por tanto, a no ser nada en el conjunto de mi vida, que *no* está perturbada: a disiparse y quedar olvidado como lo que las novelas cuentan o como casi todos los sueños. (pág. 83)

La noche a la que hace referencia es aquella donde tuvo lugar la *high table*, una cena de gala en *All Souls*, uno de los *colleges* que forman parte de este ambiente oxoniense. Fue en esa cena donde el protagonista conoció a Clare Bayes y tuvo posteriormente una plática con Cromer Blake. La sensación de "perturbación" es calificada por el narrador como algo irreal "como lo que las novelas cuentan o como casi todos los sueños" y que no está considerada como parte de su vida normal, una etapa carente de sustancia por lo que puede ser anulada en cualquier momento:

Por eso estoy haciendo ahora este esfuerzo de memoria y este esfuerzo de escritura, porque de otro modo sé que acabaría borrándolo todo. También a los muertos, que son la mitad de nuestras vidas, aquello que compone la vida junto con los vivos, sin que en realidad sea fácil saber qué separa y distingue a unos de otros; quiero decir a los vivos de los muertos que hemos conocido vivos. Ya acabaría borrando a los muertos de Oxford. Mis muertos. Mi ejemplo. (pág. 83)

"Los muertos de Oxford" son Cromer Blake y Toby Rylands, que para el narrador son "ahora" su ejemplo o referencia de lo que pudo ser él mismo de haber seguido en Oxford. La sensación de perturbación no es inexplicable en la medida en que la gente que vive en Oxford está o es perturbada, según el narrador:

Pues no están en el mundo [...] Allí ni siquiera están en el tiempo. Pero yo sí solía estar en el tiempo y también en el mundo (en Madrid, por ejemplo), y por consiguiente mi perturbación, según descubrí aquella noche, tenía que ser de otra índole, quizá contraria a la que era norma. Habiendo estado siempre en el mundo (habiendo pasado mi vida en el mundo), me veía de pronto fuera del

mundo, como si se me hubiera trasladado a otro elemento, el agua. Tal vez la conciencia plena de mi condición perturbada me había venido de la inesperada aparición de mi infancia en la mirada de Clare Bayes. (pág. 84)

La anterior cita es muy reveladora de la consideración que tiene el narrador tanto de Oxford como de sus habitantes y de la conciencia, que posiblemente adquiere al mirar su infancia en los ojos de Clare Bayes "aquella noche" (la de la *high table*), de no ser igual a los oxonienses, ya que él es español y su condición de extranjero lo dota de otro punto de referencia (hasta de otra manera de mirar, como lo consigna el mismo narrador), que lo pone en una singular posición para hacer comparaciones entre su realidad inglesa y su realidad española. Existe la posibilidad de que su situación perturbada no sea similar a la experimentada por los otros personajes de Oxford. Más adelante retomaremos esta posibilidad.⁴

Casi al final del texto, el narrador advierte:

Ya no estoy perturbado, aunque mi perturbación de entonces no fuera gran cosa, fue leve y pasajera y articulada y lógica, como ya he dicho, una de esas perturbaciones que no nos impiden seguir trabajando, ni conducirnos de manera sensata, ni ser formales, ni tratar con las demás personas como si no nos sucediera nada; una de esas perturbaciones que seguramente pasan inadvertidas para todo el mundo menos para el que la siente, una de esas que todos tenemos de vez en cuando. (pág. 292)

La aclaración de que la perturbación no fue algo grave y fue seguramente un sentimiento que nadie más percibió, lo hace desde su presente seguro y cierto. No es alguna especie de locura ni cosa que se le parezca, el polisíndeton⁵ de la cita lo afirma: "leve y pasajera y articulada y lógica"; es un estado especial en el cual

⁴ Vid. *infra*, nota 54.

⁵ "Se entiende por polisíndeton, la coordinación múltiple que se realiza con ayuda de la misma conjunción. El caso más frecuente es la repetición de la conjunción *y*." Cfr. Bernard Pottier, *El lenguaje. (Diccionario de lingüística)*, Bilbao, Mensajero, 1985, pág. 447

concurrer diferentes características que al analizar la narración del pasado tendrá completa explicación.⁶

El narrador traduce casi al final de la novela fragmentos de los diarios que ha recibido en Madrid tras la muerte de Cromer Blake.⁷ Mediante estas transcripciones se hace notar por un lado la situación anímica del profesor inglés en diferentes momentos de su vida, lo cual nos permite a los lectores comprender el desarrollo del personaje y, por otro lado, se amplía la perspectiva del narrador, lo cual implica un enriquecimiento de la historia.

Finalmente, en el presente el narrador hace una lista de lo ocurrido a los personajes que conoció en el pasado y comenta que el parecido con algunos de esos personajes ha disminuido (pág. 296)

II. La enunciación del pasado.

La forma de enunciar el pasado puede ser descrita: lo que se presenta a continuación son los modos de realizar la enunciación del narrador-personaje para referirse a lo que vivió en la ciudad de Oxford.

II. 1 Desde el presente construye el pasado con una cita.

Desde este presente madrileño, traduce el diario de Cromer Blake. Este personaje es un profesor inglés de Oxford, trascendente para el narrador porque fue quien lo aconsejó durante su estancia en Oxford y supo más del protagonista que cualquier otro individuo de la ciudad inglesa:

Cromer Blake sabe algo de mí, desde hace algún tiempo, a través de mis predecesores de Madrid y Barcelona. Pero eso es todo, datos recibidos cuando yo aún no tenía rostro, sólo nombre. Sin embargo esa es razón suficiente –la amistad delegada– para que él ya esté condenado a ser mi vínculo más fuerte con esta ciudad, la persona a la que haré las

⁶ Vid. *infra*, página 49 y ss.

⁷ Cfr. en la novela las páginas 289-290

preguntas que deban hacerse y a quien recurriré siempre aquí si surge algún problema, alguna enfermedad, alguna infamia o algún desvarío serio. (pág. 85)

Cromer Blake es "la figura paternal y la maternal" (pág. 103) para el Español. Las memorias las recibe en Madrid después de la muerte del profesor inglés: "Esto es lo que escribió Cromer Blake en su diario aquel 5 de noviembre y yo traduzco y transcribo hoy." (pág. 51) En estas rememoraciones se encuentra momentos de la vida del profesor y en particular trata lo sucedido en el almuerzo del 5 de noviembre de Michaelmas⁸:

Y hoy, en cambio, durante el almuerzo, de pronto noté un pie, su pie, en mi pantorrilla derecha por debajo de la mesa, para mi gran asombro. El pie de Clare acariciando mi pantorrilla. Por suerte estábamos en Halifax, donde los manteles son largos. En seguida comprendí que lo que andaba buscando era la pierna izquierda de nuestro español, que estaba sentado a mi lado, así que, mirándola con los ojos muy abiertos y ligero reproche, le cogí el pie disimuladamente y se lo llevé hasta su verdadero y ansiado destino, la rodilla extranjera. (pág. 53)

Lo que resulta ser un complemento a lo sucedido ese mismo día pero que no es consignado por el profesor español. Decide traducir esa parte correspondiente con el fin de dar la versión del personaje fallecido, que también había asistido al dicho almuerzo y sabe del amorío entre el profesor español y Clare Bayes: es la primera ocasión en la novela que la voz narrativa se desplaza a otro personaje que habla de los hechos, por lo que es evidente también un cambio en el de punto de vista⁹.

⁸ De acuerdo al texto, en Oxford existen tres periodos académicos: Michaelmas, Hilary y Trinity. Cada uno dura ocho semanas las cuales están distribuidas en tres meses.

⁹ El punto de vista, llamado también aspecto, mirada, perspectiva, visión, está definido por el narrador: "el verdadero carácter de un narrador no consiste tanto en lo que cuenta (los temas van y vienen) sino en *cómo cuenta*. Pero así como existe una libre elección sobre *cómo contar* existe una obligada decisión previa sobre *cómo saber* [...] en efecto, de *cómo sabe* el narrador nace el punto de vista, la visión que él mismo adopte (y de ella, en gran medida, *cómo cuente*)." Cfr. Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978, págs 70-71. Todorov afirma: "Más precisamente, el aspecto refleja la relación entre un *él* (de la historia) y un *yo* (del discurso), entre el personaje y el narrador." Cfr. *Las categorías del relato literario en Análisis estructural del relato*, México, Coyoacán, 2001, pág. 183 Borneauf y Ouellet proponen una sencilla pero valiosa referencia para entender el punto de vista: "el narrador está *dentro* o *fuera* de la historia que cuenta." Vid. *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989, pág. 101

II. 2 El presente histórico.

Ahora describiré cómo el pasado tiene que ver con el presente en el que intervienen no sólo el concepto de tiempo sino también el punto de vista y los niveles narrativos. Sólo haré alusión a estas estructuras narrativas, no las analizaré ya que mi objetivo se centra en la descripción del tiempo.

II 2.1 El presente histórico construido con el tiempo presente.

El narrador-personaje hace reflexiones y comentarios sobre su pasado desde la perspectiva del presente, éstos sirven para introducirnos en el pasado, por ejemplo, hay digresiones¹⁰ que utilizan casi exclusivamente el presente de indicativo¹¹:

Estas cenas tienen lugar en los enormes refectorios de los diferentes *colleges*, y cada *college* celebra la suya una vez a la semana. Si se llaman literalmente *mesas altas* es más porque la mesa a la que se sientan los anfitriones con sus correspondientes invitados está sobre una tarima y preside sobre las demás [...] En un principio son también muy formales, pero su larguísima duración permite la aparición y desarrollo de un grave deterioro en los modales, vocabulario, dicción, fluidez expositiva, compostura, sobriedad, atuendo, comedimiento y general comportamiento de los comensales, que suelen ser unos veinte. (págs. 55-56)

Son digresiones amplias (la anterior cita termina realmente en la página 58), este fragmento específico aparece junto con el relato de las *high tables* con el fin de explicar, en este caso el protocolo y demás vicisitudes de las cenas alzadas, las cuales terminan en el límite de lo grotesco. El narrador-personaje aprovecha esta digresión para

¹⁰ “Interrupción, en alguna medida justificada, del hilo temático del discurso antes de que se haya completado una de sus partes. Dándole un desarrollo inesperado con el objeto de narrar una anécdota, dar cuenta de una evocación, describir un paisaje, un objeto, una situación, introducir una comparación, un personaje, poner un ejemplo, etc, en forma extensa, antes de retomar la materia que se venía tratando.” Vid. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, pág. 150

¹¹ Este presente tiene un valor de presente histórico: “El *presente histórico* refiere un hecho pasado al que se quiere dar tanta viveza como si ocurriese ahora realmente. Es un recurso estilístico literario: [...] pero también lo es del habla popular y familiar.” Cfr. Manuel Seco, *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, págs. 298-299.

pasar inmediatamente a la rememoración, basta sólo un punto y aparte o un punto y seguido para que los verbos en pretérito, antepretérito y copretérito de indicativo¹¹ hagan su aparición, junto con los deícticos¹² que corresponden a una narración del pasado¹³. Ocurre lo mismo en otras argumentaciones que el protagonista hace a lo largo de la novela y que citaré sólo un fragmento de cada una a continuación. La digresión sobre el cubo de basura tiene un marcado carácter reflexivo:

Cuando uno está solo, cuando uno vive solo y además en el extranjero, se fija enormemente en el cubo de basura, porque puede llegar a ser lo único con lo que se mantiene una relación constante, o, aún es más, una relación de continuidad [...] es allí donde se van depositando los restos, los rastros de ese hombre a lo largo del día, su mitad descartada, lo que ha decidido no ser ni tomar para sí [...] es el único registro, la única constancia o fe del transcurrir de ese hombre [...] el hilo de la vida, también su reloj [...] Cada vez que uno se acerca al cubo y echa en él algo, vuelve a ver y a tener contacto con las cosas que tiró en las horas previas, y eso es lo que le da un sentido de la continuidad [...] Cerrar y anudar la bolsa y sacarla fuera significa comprimir y clausurar la jornada, que tal vez habrá estado punteada tan sólo por esos actos, por el acto de arrojar deshechos y mondaduras, el acto de prescindir, el acto de seleccionar, el acto de discernir lo inútil. El resultado del discernimiento es esa *obra* que impone su propio término: cuando el cubo rebosa está concluida, y entonces, pero sólo entonces, su contenido es desperdicios. (págs 105–107)

Esta reflexión se encuentra en el texto después de la escena donde Cromer Blake y el narrador conversan luego de la cena alzada. La argumentación trata sobre la sensación de

¹¹ La nomenclatura verbal que utilizo corresponde a la utilizada por Andrés Bello, cfr. *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, EDAF, 1982, pág. 168 y ss.

¹² El deíctico es una marca discursiva que nos señala la posición espacio-temporal del sujeto que lleva al cabo la narración: “Se llama *deíctico* a todo elemento lingüístico que, en un enunciado, hace referencia 1) a la situación en la que se ha producido este enunciado, 2) al momento del enunciado (tiempo y aspecto del verbo), 3) al hablante (modalización); así, los demostrativos, los adverbios de lugar y de tiempo, los pronombres personales, los artículos (‘lo que está cerca’ opuesto a ‘lo que está lejos’, por ejemplo) son deícticos; constituyen los aspectos designativos del lenguaje.” Vid. Jean Dubois, *et al*, *Diccionario de lingüística*, Madrid, Alianza, 1979, pág. 173

¹³ El punto de vista del narrador influye en estos fragmentos ya que, desde su perspectiva del presente, puede dar un panorama general y anticipado -como el caso que nos ocupa- de lo que ocurre en las mesas alzadas, antes de pasar a narrar lo que aconteció en esa cena. Luz Aurora Pimentel apunta: “Esto se debe a la naturaleza doble de los tiempos verbales: son tanto elementos del discurso como indicadores temporales [...] el tiempo verbal elegido no es necesariamente idéntico al tiempo narrativo significado.” Cfr. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, UNAM-Siglo XXI, 1998, p.160

continuidad en la existencia de un hombre a través de la basura que se acumula en el cubo de deshechos, situación que entraña los actos racionales de "prescindir", "seleccionar" y "discernir"; esto tiene relación con el sentimiento de aislamiento que experimenta el narrador en el segundo año de su estancia en Oxford; cuando pierde la posibilidad de ver continuamente a su amante, disminuyen sus actividades académicas y su vagabundeo oxoniense le provoca confusiones que ya analizaremos en otro capítulo.¹⁴

La última digresión que comentaré es la que refiere las tardes de primavera de Oxford y tiene cabida en la historia a continuación de la consignación que hace el profesor español sobre los datos biográficos de Gawsorth:

La primavera inglesa es particularmente angustiosa para quien ya está angustiado, pues, como es sabido, los días se alargan anómalamente, es decir, no como puede ocurrir y ocurre en Madrid o Barcelona. Aquí en Madrid, los días se hacen infinitos, pero la luz va variando y se va matizando continuamente y así da fe de que el tiempo avanza, mientras que en Inglaterra –como también más al norte- nada cambia durante horas [...] Esa misma luz inmutable, esa acentuación del estatismo o estabilidad del lugar le hace a uno sentirse parado y aún más fuera del mundo y de todo transcurso de lo que allí es corriente, [...] Y se espera, Se espera a que caiga la deseada noche, a que desaparezca esa luz suspendida y tibia, a que se vuelva a poner en marcha la débil rueda del mundo y la quietud acabe, encerrado en casa, viendo la televisión u oyendo la radio, sin tener ni siquiera librerías abiertas que visitar y en las que sentirse activo, útil y a salvo: Los *dons*, mientras el sol permanece paralizado, están descansando en sus aposentos del *college* o están cenando en sus mesas alzadas, y los estudiantes se encierran a preparar exámenes o se preparan para salir de farra en cuanto haya certeza de que la noche ha llegado. En esas horas demoradas y fijas de la tarde primaveral de Oxford la ciudad es, más que nunca, de los Gawsorth de nuestro tiempo. Se apoderan de ella mientras dura y se eterniza ese largo y falso crepúsculo en el que sólo se atreven a inmiscuirse las incontables campanas de la ciudad-su religiosos pasado- tocando a vísperas desaforadamente. Los mendicantes [...] Siguen caminando desorientadamente, aunque al ver las calles vacías de transeúntes en pleno día, se desconciertan y aflojan el paso, e incluso se detienen en algún momento para patear un bote o pisar un periódico que

¹⁴ Vid. *infra*, pág. 40

levanta el aire y matar más el tiempo que llevan matando desde que despertaron.
(págs.163-165)

La imagen de la inmovilidad de la ciudad se acentúa más en primavera y el narrador lo hace notar mediante la comparación con su presente de la ciudad de Madrid; de esta manera el ambiente también influye en el ánimo del profesor español y su sensación de perturbación; este momento de inmovilidad es aprovechado para cenar, descansar o estudiar; sólo los mendigos, que no tienen algo que hacer, se sienten desorientados. Es interesante para nuestro estudio comentar el papel formal de estas interrupciones argumentativas; para Garrido Domínguez constituyen un

Remansamiento de la acción. Aunque su efecto es compositivamente idéntico al de la pausa descriptiva, detención de la acción [...] Se trata, por lo demás, de un fenómeno ligado a la expresión de la subjetividad [donde] la deceleración del tiempo de la fábula no se detiene del todo a diferencia de la pausa.¹⁵

Las digresiones que hemos citado arriba poseen una significación complementaria a la historia central.

II 2.2 El presente histórico construido con tiempos de pretérito.

Las reflexiones hechas por el narrador-personaje sirven para introducirnos en el pasado como lo hemos visto en los ejemplos anteriores. En la reflexión sobre el cubo de basura se nota una digresión que hace referencia a dos hechos del pasado, uno más lejano que otro. El primero de éstos es la "cena alzada" o *high table*; el segundo -el menos distante- sucedió un año después de la cena y trata sobre las observaciones del cubo de basura como una metáfora de la noción de continuidad¹⁶. El narrador aclara en el mismo

¹⁵ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, págs. 185-186

¹⁶ Según la *Enciclopedia universal ilustrada. Europeo americana*, la continuidad desde el punto de vista de la filosofía "expresa la idea de la constitución de un todo compuesto de partes trabadas entre sí, llamado continuo." Cfr. tomo XV, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, pág.170. En la misma enciclopedia, el continuo "significa un todo cuyas partes no tienen sino sólo un límite común, verbigracia, una esfera, cuyo límite

párrafo, desde su perspectiva del presente, que posteriormente explicará por qué dejó de ver a Clara Bayes. Por lo tanto, tenemos cuatro referencias temporales: dos al pasado, una al presente y una al futuro. Veamos el párrafo aludido:

Yo empecé a fijarme diariamente en el cubo de la basura y en el proceso de su metamorfosis alrededor de un año después de la noche que acabo de recordar, cuando, por diversas causas de las que hablaré en otro momento, veía a Clara Bayes menos de lo que deseaba. (pág. 107)

El anterior texto muestra las referencias temporales antes apuntadas: "empecé a fijarme en el cubo de basura y en el proceso de su metamorfosis", este es el momento pretérito que se establece como remoto a causa del adverbio "después" que indica a "la noche" como un pretérito cercano. La marca del presente se aprecia por la perspectiva del narrador el cual establece, desde su natural visión panorámica, la referencia al futuro con la oración: "por las diversas causas que hablaré en otro momento". En este fragmento es notable el uso de los tiempos presente de indicativo, pretérito de indicativo, copretérito y futuro de indicativo.

II 2.3 El presente histórico construido con el tiempo presente y tiempos de pretérito.

Otra digresión, que aparece en el texto casi inmediatamente después de la reflexión sobre el cubo de deshechos, es la de las librerías de viejo:

[Las librerías de viejo] son el paraíso polvoriento y recóndito de Inglaterra, frecuentado además por los caballeros más distinguidos del reino [...] Durante mis dos años de ojeo y caza con mis enguantadas manos encontré maravillas inencontrables a precios ridículos [...] El cazador de libros está condenado a especializarse en lo que se refiere a sus principales presas, a las que rastrea con mayor ahínco, y al mismo tiempo acaba haciéndose, irremediamente, cada vez más generoso, y acomodaticio en sus intereses, según se le va inoculando el virus irrefrenable del coleccionismo. Así fue en

único es la periferia que envuelve todas las partes de que consta la substancia que tiene forma esférica." Cfr. *op. cit.*, pág. 171.

mi caso, y a la vez que mi curiosidad se dilataba y se dispersaba, hubo cinco o seis autores a los que decidí convertir en el objetivo sistemático de mis búsquedas, sin que en su elección interviniera más el deseo de leer y poseer sus libros que la propia dificultad de hallarlos. (págs. 108-110)

En esta argumentación el narrador-personaje describe su afán de coleccionismo en Oxford¹⁷ durante sus dos años de estancia y de la inclinación por ciertos autores. Además del presente de indicativo, el narrador echa mano del pretérito y del copretérito de indicativo y del pretérito de subjuntivo para referir sus búsquedas librescas en Oxford desde su presente.

Hay más que notar sobre el uso de los tiempos verbales en la digresión sobre el retrato del mismo Gawsorth:

Con posterioridad he visto una foto de Gawsorth que más o menos –en lo que puede apreciarse- coincide con la descripción física que de él hace el propio Durrell en su texto [...] En esa única foto que he visto lleva el uniforme de la RAF y tiene en los labios un cigarrillo aún no encendido. El cuello de la camisa le viene un poco holgado y el nudo de su corbata parece demasiado estrecho [...] Ese cigarrillo no duraría [...] Tendrá unos treinta años [...] También he visto una foto de su máscara mortuoria. Acababa de renunciar a la edad o al transcurso cuando se la hicieron, pero justo antes había sido un hombre de cincuenta y ocho años [...] Tiene papada. No cabe duda de que está muerto. (págs. 155-158)

En esta argumentación el narrador comenta haber visto “con posterioridad” al texto informativo de Durrell que conoció en Oxford, fotos de la imagen de Gawsorth, afirmación que le permite manejar en su narración tanto el presente como el pospretérito, el futuro, el antepretérito, el copretérito y el antecopretérito, todos ellos de indicativo. La posibilidad de manejar todos estos tiempos verbales se debe a que todos ellos tienen como partida el

¹⁷ Hábito que ciertamente lo lleva al descubrimiento del escritor Terence Ian Fytton Armstrong, quien firmaba con el nombre de Gawsorth, hallazgo muy importante porque tendrá que ver tanto con la sensación de perturbación del profesor español –ya que en un momento éste se identifica con la vida de Gawsorth-, como con la historia de la madre de Clare Bayes –relación sólo posible debido al conocimiento que el protagonista alcanza tanto de la vida de Clare Bayes como de la vida de Terence Ian Fytton Armstrong.

tiempo del momento de la enunciación: el presente, desde donde el narrador-personaje comenta y puntualiza sus recuerdos.

Hemos notado que las digresiones, ya sea para establecer una reflexión o para explicar o detallar un asunto, sirven de puentes para que el presente se relacione con otras referencias temporales. Pero también existen comentarios y señalamientos que el narrador realiza desde el presente mientras lleva al cabo la narración de su historia, los cuales están introducidos mediante paréntesis o guiones cortos:

Los zapatos que usaba Clare Bayes no eran nunca ingleses, sino siempre italianos, y jamás se le vio en ellos tacón bajo ni hebilla ni punta redondeada. Cuando venía a mi casa (en no tantas ocasiones) o acertábamos a llegar a la suya juntos (con aún menor frecuencia) o nos encontrábamos en un hotel de Londres o Reading o incluso Brighton (sólo una vez en Brighton), lo primero que solía hacer era despojarse de ellos valiéndose de los empeines y lanzarlos de sendos puntapiés contra las paredes [...] Clare Bayes tenía esa costumbre – al parecer adquirida durante algunos años de su infancia pasados en Delhi y El Cairo- de andar descalza sobre cualquier tipo de suelo (pero en Inglaterra casi todo es moqueta), y por eso el recuerdo de sus piernas que en mí predomina no es –como será para tantos otros- el de unas piernas un poco musculadas y recias [...] sino más bien el de unas piernas esbeltas y casi pueriles en sus movimientos. (págs. 33-34)

En esta cita, que deja entrever un poco los encuentros amatorios de Clare Bayes y el narrador, es apreciable que los señalamientos entre paréntesis y entre guiones cortos tiene como fin hacer aclaraciones y especificaciones sobre el pasado que se está narrando¹⁸, y que por su contexto, sólo pueden estar formuladas en este caso desde el presente que le permite acotar o explicitar la

¹⁸ Sobre el paréntesis: “este signo ortográfico [()] sirve para enmarcar y aislar una observación al margen del objeto principal del discurso [...] Hoy es muy frecuente sustituir el paréntesis por la raya.” Véase Manuel Seco, *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pág. 521.

rememoración de su pasado.¹⁹ Esta presentación tiene una explicación para José María Pozuelo quien concibe la historia y el discurso que la narra como:

Elementos solidarios, puesto que en la teoría el signo éste es una realidad de dos caras, dándose simultáneamente una expresión y un contenido. Ello obliga a considerar este último como una situación de discurso que sólo a través del discurso puede percibirse.²⁰

Por ello el narrador puede precisar que sus encuentros amorosos fueron más frecuentes en los hoteles que en su casa o en la casa de Clare.

Para cerrar este capítulo quiero agregar que, debido a los numerosos comentarios y reflexiones que hace el narrador desde su natural situación panorámica para irrumpir en la historia que está contando (he contado once, que se muestran entre paréntesis o entre rayas, sólo de la página 23 a la página 32) le da la apariencia de estar fragmentada, pero realmente lo que queda sin un mayor desarrollo es el momento presente del narrador, como lo he señalado arriba; sólo conocemos fragmentos de su vida en el momento en que rememora su historia en Oxford.

Es evidente la importancia de la historia que se narra en la novela; el narrador, desde su espacio temporal específico muestra el pasado pero no lleva de manera paralela el desarrollo de su momento presente ya que no ofrece muchos datos de su nueva vida en Madrid después de su estancia en Oxford; por otro lado, es notable que a pesar de la intención de establecer un contraste entre los dos momentos temporales, éstos mantiene una relación evidente de correspondencia tanto formal como de contenido: las reflexiones, los comentarios

¹⁹ Gerard Genette observa: “el relato inserto en el discurso se transforma en el elemento del discurso, el discurso inserto en el relato sigue siendo discurso y forma una suerte de quiste muy fácil de reconocer y localizar.” Cfr. “Las fronteras del relato”, en *Análisis estructural del relato*, México, Coyoacán, 2001, pág. 210

²⁰ Este tipo de presentación tiene una explicación cuando se concibe a la narrativa como una estructura semiótica donde la lógica de las acciones “siempre son expresiones formales y no sólo sustanciales.” Véase José María Pozuelo, *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1994, p.232

que aparecen entre paréntesis o señalados con guiones cortos tienen como fin explicar o puntualizar las acciones y siempre acompañan las evocaciones del tiempo pasado el cual tiene una clara relación de significado con el presente del profesor español.

2. El pasado en *Todas las almas*.²¹

Si se pudiera romper y tirar el pasado como el borrador de una carta o de un libro. Pero ahí queda siempre, manchando la copia en limpio, y yo creo que eso es el verdadero futuro.

Julio Cortázar.

El tiempo de la historia tendrá como punto de referencia espacial la ciudad de Oxford, en la cual el narrador pasó dos años de su vida como catedrático de literatura española. El narrador se sumergirá en sus recuerdos y se situará como personaje, pero en algunos momentos alternará su perspectiva de personaje con la perspectiva del narrador del tiempo presente.²²

El personaje-narrador desarrolla su discurso mediante la primera y la tercera persona del singular y usa el copretérito, el pretérito y el presente de indicativo, entre otros tiempos²³. Además de los tiempos verbales señalados, se

²¹ Así como hay una relación entre el momento de la enunciación y el presente, también existe una relación entre el enunciado y el pasado: “es un tiempo que sitúa el enunciado en una época anterior al ‘ahora’; el pasado se expresa mediante afijos verbales (imperfecto e indefinido: *escuchaba, escuché*) o mediante adverbios (*ha venido ayer*.” Cfr. Jean Dubois *et al.*, *Diccionario de lingüística*, Madrid, Alianza, 1979, pág. 475

²² Este tipo de narrador es caracterizado por Alberto Paredes como: “un ser doble: por un lado, en la trama, desempeña el papel de narrador (al igual que la tercera persona) por el otro, es un individuo de la historia. El sujeto de la enunciación y el del enunciado se condensan en una sola unidad: narrador-personaje [...] sucede, quizás, que la rememoración de los hechos, su reflexión y elaboración en un discurso, le descubran vetas inusitadas que no sospechó siquiera en el momento durante el cual vivió los acontecimientos; la obligación de relatarlos lo hace conciente de su vida o, en todo caso, conciente de una manera distinta de la que era al vivirla.” Cfr. *Las voces del relato*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1987, pág. 50-51 Oscar Tacca afirma sobre el narrador-personaje: “Ambas figuras se superponen, aunque no se confunden. [...] El que habla en tales casos, es naturalmente el personaje, y lo que dice concierne a su personalidad. Pero el tono y el concierto del discurso son obra de un narrador. Se trata de funciones diferentes [...] más no sólo de funciones diferentes: ‘Dés que le sujet de l’*enonciation* devient sujet de l’*énoncé*, ce n’est plus le même sujet qui *énonce*. Parler de soi-même signifie ne plus être le même soi-même.’” Cfr. *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978, pág. 69

²³ Harald Weinrich establece un conjunto de tiempos verbales que pertenecen al ámbito de la narración del pasado, estos son: el pospretérito, el antepospretérito, las perífrasis iba + infinitivo, acababa de + infinitivo, el antecopretérito, el antepretérito, el copretérito y el pretérito. Weinrich llama a éstos “tiempos del mundo narrado o tiempos del grupo II” que están contrapuestos a los “tiempos del mundo comentado o tiempos del grupo I” que son el futuro el antefuturo, la perífrasis va a + infinitivo, acaba de + infinitivo, el antepresente y el presente. Weinrich afirma: “En el grupo de tiempos II es relativamente fácil señalar qué tienen de común las situaciones comunicativas en que dominan estos tiempos: son evidentemente situaciones comunicativas en las que *narramos* [...] el mundo entero, verdadero o no verdadero, puede ser objeto de un relato, vamos a llamar a los tiempos del grupo II, *tiempos del mundo narrado* o, abreviadamente, tiempos de la narración [...] Así pues, hay que entender los tiempos del mundo relatado como señales lingüísticas según las cuales el contenido de la comunicación lingüística que lleva consigo ha de ser entendido como relato. [...] pues siempre que estos [Los tiempos del mundo narrado] se emplean, el hablante adopta el papel de narrador invitando al oyente a convertirse en escucha, con lo que toda la situación comunicativa se desplaza a otro

nota otras referencias discursivas para construir lo que ha sucedido en la ciudad de Oxford: los deícticos y las reflexiones personales señaladas entre paréntesis o con guiones cortos. Veamos un ejemplo de estos últimos:

Sólo una vez vi al niño o hijo Erick, y fue cuando ya se consumían los últimos días de su estancia imprevista en la ciudad de Oxford y mayor era mi desequilibrio del ánimo (pues la proximidad del cese de una privación no se contrapone con la privación aún presente si ésta lleva durando tiempo o –poco importa su duración real- se ha llegado a sentir como duradera y acaso como ilimitada; quiero decir que no se contrapone con la suficiente fuerza para dar por terminado lo que está a punto de terminar pero aún no ha acabado, y lo que prevalece es el temor a que, por algún azar –por una mala suerte, la inversión de lo anticipado-, ese presente acumulado y sufrido pueda perpetuarse: no va sintiéndose alivio, sino más angustia, y del futuro sólo se desconfía). Y esa vez que vi al niño Erick vi también –también por vez única- a su abuelo, esto es, al padre de Clare Bayes. (pág.223)

El fragmento anterior hace referencia al momento en que el profesor español está sufriendo por no ver a su amante ya que el hijo de Clare ha estado enfermo y al cuidado de su madre. Tenemos verbos en pretérito y copretérito de indicativo; también hay verbos en presente, antepretérito de indicativo y presente de subjuntivo, utilizados en el gran paréntesis, que a su vez tiene guiones cortos, donde se reflexiona sobre la angustia de que la privación del ser querido pueda continuar por una mala jugada de la suerte. La oración “Sólo una vez vi al niño o hijo Erick” y el apunte

plano. Esto no significa desplazamiento de la acción al pasado, sino a otro plano de la conciencia, situado más allá de la cotidiana temporalidad. En el mundo narrado no tiene aplicación toda una serie de adverbios temporales. Ahora, hoy, ayer, mañana son “traducidos” cuando estamos relatando y decimos *entonces, en aquel tiempo, la víspera, al día siguiente*. Los adverbios temporales, lo mismo que los tiempos, se ordenan en dos grupos y nos informan, en primer lugar, si nos hallamos en el mundo narrado o en el mundo comentado [...] Para el lenguaje no existe en absoluto “el Tiempo”. Existe el Tiempo del mundo narrado que nosotros llamamos, con Günther Müller, Tiempo narrado y existe el Tiempo del mundo comentado, que, con Heidegger, podemos llamar temporalidad. [...] el imperfecto, el perfecto simple y los otros tiempos del grupo II son, pues, señal de que nos encontramos ante una narración. Su misión no consiste en anunciar que nos encontramos ante un pasado [...] la frontera estructural entre el mundo narrado y el mundo comentado pasa a través del pasado [...] El lenguaje conoce dos clases de pasado: uno que es mío y del que trato como trato de las cosas que directamente me afectan en mi situación comunicativa y otro del que me distancio a través del filtro de la narración.” Cfr. Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 66-67, 78- 79, 96, 103-104

entre rayas de haber visto "también por vez única" tanto al hijo como al padre de Clare, así como la reflexión entre paréntesis no pertenecen al punto de vista del personaje que vive en Oxford ya que, por el contexto, anticipa la historia. En la especificación "Y esa vez que vi al niño Erick" el demostrativo refuerza la distancia con respecto al hecho que se va a contar.²⁴ Sobre esta relación de alternancia entre la historia y su discurso, hecho evidente cuando la narración la construye un narrador-personaje, Helena Beristáin establece:

Se desarrollan progresiva y paralelamente, "la narración se abre y se cierra en el tiempo diégetico (de la historia), así como el discurso se abre y se cierra en la instancia enunciativa. Entre los vacíos que lo preceden y lo prolongan, desenvuelve su duración" [...] Esta similitud es de naturaleza cronológica, es decir, temporal, y en ella reside la relación ya explicada de consecutividad (antes-después) que, paralelamente a la de causalidad (causa-efecto), son características constantes y exclusivas del relato (no de la realidad cotidiana). Sin embargo, la dimensión temporal de la historia sólo existe como resultado de que es suscitada por la temporalidad propia del discurso mediante el manejo de ciertos elementos como por ejemplo los verbos [...] pues el tiempo de los verbos "caracteriza el hecho relatado con referencia al hecho discursivo."²⁵

Se nota mucho mejor el deslinde entre el pasado y el presente cuando aparece el diálogo entre personajes, como en la escena de la cena alzada:

Fui yo quien tuvo que comenzar un interrogatorio de cortesía que al cabo de no más de cuatro preguntas desembocó, como estaba anunciado, en el originalísimo tema de su tesis doctoral, a saber: un cierto y al parecer peculiar impuesto que entre 1760 y 1767 había existido en Inglaterra sobre la sidra.

-¿Sólo sobre la sidra?

-Sólo sobre la sidra -respondía el joven economista Halliwell satisfecho.

-Ah, muy interesante, quién lo diría -respondía yo-. ¿Y cómo es que lo había sólo para la sidra?

-Sorprendido, ¿verdad? -decía el joven economista Halliwell con deleite, y procedía a explicarme minuciosamente las causas y características de aquel insólito impuesto que no podía interesarme menos.

²⁴ Es el punto de vista del narrador que vive en Madrid, cfr. *supra* pág. 6

²⁵ Véase Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, México, Limusa-Noriega, 1990, pág. 100

-Me apasiona, continúe –decía yo. (pág. 61)

Este diálogo lo protagonizan el profesor español y un joven economista cuyo tema de conversación “es de lo más inusitado” según Cromer-Blake. A pesar de ser estilísticamente diferentes, es evidente que la narración da paso a los diálogos los cuales son acompañados por observaciones del narrador. Helena Beristáin define:

El narrador nos presenta la historia siempre mediante el estilo indirecto, mediante *la narración*. En los momentos de estilo directo que corresponden a la *representación escénica*, a la evocación de la escena y el diálogo, también hay narración. Es decir, el estilo directo está engarzado en el indirecto. Los diálogos narrados en estilo directo o indirecto provienen del narrador, son extradiegéticos, y precisamente se da aquí el paso “falso” de que habla Genette, de un nivel a otro, pues se citan algunos parlamentos de diálogos en lugar de narrarlos siempre en atención a que todo el relato es, en realidad, narrado, por lo que hay una doble temporalidad: el pretérito, ya clausurado, del hecho relatado (la historia), y un presente en que el narrador construye el relato, en el que ocurre el hecho discursivo y en el que se actualizan los parlamentos de diálogo aparentemente representado y en realidad narrado, pues en ningún momento el narrador lo presenta en tiempo presente y de manera directa, sino siempre en pretérito y a través del narrador como explícito mediador.²⁶

En la enunciación del tiempo pasado en *Todas las almas*, existe un cambio en el punto de vista de la narración en una de las acciones, lo cual es importante tratar:

En el museo no había casi nadie más, algún visitante impaciente o extraviado que se asomaba a una sala y salía de nuevo sin mirar nada, y los vigilantes aletargados ocupando sus sillas como vecinos andaluces absortos en sus patios al terminar la siesta, solamente ellos y el grupo familiar de tres generaciones y un individuo sólo, un extranjero que tal vez ya no lo parecía tras una estancia en Oxford de no demasiado tiempo –pero quién sabía si los andares de inglés y los ojos del Mediodía- [...] Ese individuo extranjero con aspecto de *don* de Oxford (pero imperfecto) los siguió también fuera del museo, y camino a espaldas suyas por las calles grises y rojizas y entró en el mismo restaurante en el que entraron ellos –era temprano, pero a los niños les viene

²⁶ Helena Beristáin, *op. cit.*, pág. 139

el hambre en cualquier momento, y almuerzan pronto-, y se sentó solitario a una mesa que quedaba enfrente, en línea recta con la del padre, la hija y el hijo de ésta, cruzando los dedos para que nadie ocupara la que había libre entre él y ellos y le tapara la visión de los rostros idénticos –ahora ya hecho a la idea de verlos, y de observarlos. (pág. 234)

Lo que antecede a este fragmento es el momento en el que el profesor español se topa con Clare Bayes y su familia en la entrada del museo Ashmolean. El Español los sigue subrepticamente hasta que es notado por su amante y por el hijo de ésta: la narración de este encuentro se hace desde la perspectiva del narrador-personaje. Sin embargo, en los párrafos arriba citados, es evidente el cambio de una perspectiva intradiegética a una posición extradiegética²⁷: el punto de vista del “narrador-personaje” da paso en estas líneas citadas a la perspectiva de un narrador omnisciente quien explica y comenta mediante el uso del paréntesis y del guión corto. Este cambio subraya el estado de perturbación que el Español experimenta en el momento de seguir a su amante y su familia e igualmente un deseo implícito del narrador-personaje de mirar este hecho desde fuera, con una perspectiva crítica, esto último será una constante cuando aborde sus recuerdos.

²⁷ Es decir, fuera de la historia que se narra. Pozuelos Yvancos aclara sobre esta noción: “La enunciación de una historia, homodiegética o heterodiegética, sea cual sea el tiempo en que se realice, no supone invariabilidad [...] Dentro, pues, de un relato pueden darse cambios de narración y de situaciones narrativas. Ello crea una estratificación o niveles de inserción de unas narraciones en otras [...] En la estructura de niveles propuesta por Genette el más alto es aquel que llama extradiegético que es aquel que comienza el relato con el acto narrativo productor del mismo. Es extradiegético en tanto primera instancia que origina la diégesis. Ya dentro de esa diégesis se llamará *intradiegético* o simplemente diegético al relato que nazca dentro de él. [...] Conviene advertir que la oposición extradiegético / intradiegético no se cubre con la de heterodiegético / homodiegético. La primera es una oposición de nivel, la segunda lo es de relación (o de persona).” Cfr. José María Pozuelo Yvancos, *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1994, págs. 249-250

3. Descripción de la historia.²⁸

Después de haber mostrado que la novela que analizamos posee una doble temporalidad, presente y pretérito, y que el narrador-personaje tiene la capacidad de ir construyendo la narración desde sus dos naturales puntos de vista, además de permitir que dos personajes tomen momentáneamente la batuta narrativa -me refiero a Cromer-Blake y a Clare Bayes-, me parece imprescindible consignar la disposición de la historia del texto sobre el que estoy trabajando, ya que la trama no permite apreciar con claridad la relativa sencillez temporal de la historia del texto, la cual está compuesta de momentos que el narrador recuerda de manera desordenada.

La historia persigue presentar de manera cronológica la serie de acontecimientos que el narrador ha construido en la trama, aspecto que comentaremos en el siguiente capítulo.

Puesto que en *Todas las almas* el narrador-personaje establece constantemente referencias temporales de sus dos años de vida oxoniense, es posible mostrar la sucesión de acontecimientos que definen la historia de acuerdo a estos dos años de estancia, los cuales se dividen cada uno en tres periodos académicos.

De hecho, la historia se compone de veinticinco acciones -dos de éstas sin referencia temporal exacta- que abarcan un periodo de dieciocho meses -desde enero del primer año hasta junio del segundo año- y configuran la estancia como catedrático en la universidad de Oxford del narrador-personaje.

²⁸ Alberto Paredes puntualiza sobre este término: "La historia 'es lo que ha ocurrido efectivamente' en ese mundo propio que es la obra de arte narrativa. Es la serie de acontecimientos organizados causal o cronológicamente." Cfr. Alberto Paredes, *Las voces del relato*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1987, pág. 20

Los siguientes cuadros son un apoyo para comprender la sucesión de estas acciones en la historia:

Primer año de estancia en Oxford.			
1 - 2 - 3 - 4 -			
[octubre - diciembre] septiembre]	[enero - marzo]	[abril - junio]	[julio- septiembre]
[Michaelmas] interannual]	[Hilary]	[Trinity]	[periodo]

Donde los acontecimientos del primer año que consigna el narrador-personaje, el Español, son:

1 Encuentro y búsqueda de la chica de Didcot.

2 La *high table*: antes de entrar al refectorio, la cena, el minuto de locura del *warden* Lord Rymer y la mirada de Clare, acompañado de una historia hipotética.

3 La charla en la habitación de Cromer-Blake, inmediatamente después de la *high table*.

4 Conversación con Alan Marriot en la casa del narrador-personaje.

Segundo año de estancia en Oxford.			
5- 6-7-	8-9- 10- 11-	(12-13-14-15-16-) ²⁹	17- 18- 19- 20- 21-22- 23
[oct - dic]	[enero - marzo]	[abril	- junio]
[Michaelmas]	[Hilary]	[Trinity]	

Las acciones ocurridas en el segundo año académico del profesor español son:

5 Encuentro fortuito del profesor español y Clare con Rook, la noche anterior a Guy Fawkes.

6 El encuentro con Clare en el cubículo de ésta, la mañana de Guy Fawkes.

²⁹ Las acciones que están marcadas entre paréntesis corresponden a lo sucedido en abril, final de Hilary, vacaciones de Pascua y principio de Trinity, cuando el narrador-personaje no puede citarse con Clare Bayes durante cuatro semanas; está señalado en el texto de *Todas las almas*: “cuando había llegado Trinity y el niño Eric estaba enfermo y Clare Bayes no quería verme, cuando yo caminaba más horas por las ciudad de Oxford cruzándome y obsesionándome con mis mendigos y estaba a punto de empezar a frecuentar la discoteca arábiga vecina al Apollo Theatre,” pág. 212

7 Cromer-Blake narra lo sucedido en el almuerzo de Guy Fawkes.

8 Búsqueda y hallazgo de la vida de Gawsorth.

9 La visita a Rylands, antes de Pascuas.

10 El profesor español intenta comentar la vida de Rylands con Clare y Cromer-Blake.

11 El narrador-personaje encuentra a Dewar en una librería leyendo en ruso.

12 Alejamiento de Clare por la enfermedad de su hijo.

13 El profesor español vagabundea en Oxford.

14 Visita a Rylands después de Pascuas. La historia hipotética de Dewar.

15 Visita a la discoteca vecina al Apollo Theatre.

16 Encuentro amoroso con Muriel.

17 Encuentro con el hijo y el padre de Clare y Clare misma en el museo.

18 Descubrimiento de la sensación de descenso en la mirada de la familia de Clare.

19 Escucha la conversación entre Cromer-Blake y otra persona.

20 Última cita con Clare, en Brighton, e historia hipotética.

21 Conversación de despedida con Dewar.

22 Última visita a Cromer-Blake.

23 Salida de Oxford y paso por la estación de Didcot.

I. Primer año.

Durante este primer año se establece solamente cuatro acciones.

I. 1 Michaelmas.

Se puede deducir que la llegada del narrador a Oxford fue en el mes de octubre, durante el periodo de Michaelmas³⁰, debido a la referencia temporal del narrador-personaje:

Cromer-Blake fue mi guía y mi protector en la ciudad de Oxford, y fue él quien me hizo conocer a Clare Bayes a los cuatro meses de mi llegada, nueve antes de aquel 5 de noviembre, en una de las grandilocuentes cenas que allí se conocen como *high tables*. (pág. 55)³¹

I. 2 Hilary.

Durante este periodo académico puso su atención en una mujer con la que coincide en la estación de Didcot³² al esperar el tren a Oxford, y posteriormente a ese encuentro se dedicó a vagar por las calles para intentar ver otra vez a la misma chica con "un propósito poco adulto", cosa que ocurrió brevemente en Broad Street.

En esta división académica tuvo lugar la *high table* o mesa alzada³³, cena donde conversó con Cromer-Blake y el economista Halliwell, padeció la embriaguez del *warden* lord Rymer y conoció algo de la infancia de Clare Bayes a través de su mirada. La misma noche de la *high table*, en una conversación sobre Clare Bayes con Cromer Blake, éste acepta que "hay en ella algo raro, algo opaco o turbio, como si su pasado extranjero impidiera su visión cabal y la hiciera finalmente incomprensible" (pág. 98), en ese momento el español se decidió a conseguir a Clare Bayes, catedrática del

³⁰ Cada año académico en Oxford se divide en tres partes de ocho semanas cada una, de acuerdo al profesor español; estas tres partes se llaman: Michaelmas, que comprende los meses de octubre, noviembre y diciembre; Hilary, que ocupa los meses de enero, febrero y marzo, y finalmente Trinity al que corresponden los meses de abril, mayo y junio.

³¹ La fecha del 5 de noviembre corresponde al segundo año de estancia del narrador, en Michaelmas; "nueve meses antes", es decir, febrero del periodo de Hilary de su primer año y, finalmente, se deduce que la llegada del narrador es "a los cuatro meses": octubre, principio de Michaelmas de su primer año.

³² Diez días antes de la "mesa alzada."

³³ Cuatro meses después del arribo a Oxford.

college de *All Souls* quien es mujer de Edward Bayes del *college* de *Exeter*, ambos de Oxford:

‘Así que voy a preguntarle directamente a Cromer Blake [...] si Clare Bayes tiene o ha tenido amantes, si está enamorada de su marido, si cree que yo tengo posibilidades de éxito si intento convertirla en la persona en la que pensaré durante los dos años (ya menos, ya menos) que voy a permanecer aquí.’ (pág.103).

Debido a sus continuas búsquedas de libros de ediciones o autores difíciles de hallar, el narrador fue visitado por Alan Marriott, un cojo que se hace acompañar por un perro también cojo, vendedor de membresías de la Machen Company, un club literario; esto sucedió en “un domingo de marzo de mi primer curso en Oxford.” (pág. 128).

I. 3 Trinity.

No hay acción alguna que se pueda establecer en este momento académico.

II. Segundo año.

Comprende de hecho nueve meses: de octubre a junio.

II. 1 Michaelmas.

El narrador refiere el mal rato que pasaron una noche antes del día 5 de noviembre, día de Guy Fakes, dentro del periodo de Michaelmas, ya que el narrador y su amante fueron sorprendidos en el tren por Rook, catedrático, especialista en ruso y natural chismoso como los otros colegas de Oxford:

La noche anterior [al 5 de noviembre] Clare Bayes y yo habíamos estado en un hotel de Reading hasta demasiado tarde, tanto que, en contra de nuestra costumbre cuando nos desplazábamos a la ciudad vecina, habíamos regresado en el mismo tren [...] Nos había visto sin duda un miembro del departamento de ruso llamado Rook. Iba sesteante y desparramado, como único pasajero del vagón de primera al que

habíamos subido creyéndolo vacío desde el andén. Nos vio y lo vimos cuando ya avanzábamos por el pasillo entre risas comprometedoras o demasiado francas para Inglaterra. (págs. 39-40)

Después de que Rook los saluda, los amantes se hablan con "frases cortas y neutras y en voz baja" para después separarse sin el menor gesto de afecto ya que escuchaban los pasos de Rook seguir los suyos al mismo ritmo a poca distancia.

Al siguiente día, Guy Fakes, el español visitó a Clare por la mañana con el fin de discutir la posibilidad de que Edward hiciera preguntas sobre el incidente de la noche anterior, antes del almuerzo con Cromer Blake y Edward Bayes: "Era siempre yo quien se preocupaba por ella. Yo hacía mi papel y también a veces hacía el de ella. Ahora hacía los tres, el mío, el de ella y el de Edward Bayes, o el que no hacía Edward Bayes, según ella." (págs. 45-46) Es notable por este fragmento que el español cuida los detalles que pueden producir problemas en la relación con Clare Bayes; por otro lado se sugiere que ésta tiene la batuta en su matrimonio con Edward.

A continuación, el narrador-personaje citó un fragmento del diario de Cromer-Blake; a través de la narración de este personaje conocemos lo que ocurrió el 5 de noviembre, en el almuerzo de Guy Fawkes, y la opinión que este último tiene sobre la relación amorosa de Clare y el profesor español.

II. 2 Hilary.

Desde la visita de Alan Marriot "un año antes o más" (pág. 147), la voz narrativa incluyó en sus curioseos bibliográficos a John Gawsorth; obtuvo información necesaria para delinear una biografía que revela un nombre: Terence Ian Fytton Armstrong así como una vida de marcado contraste, que va desde una

celebridad literaria que viajó y conoció lugares exóticos como la India y Egipto, hasta una desolada muerte en la mendicidad, lamentable trayectoria que le hace abrigar al narrador temores sobre sí mismo.³⁴

Al final de Hilary, "era fin de marzo, justo antes de que Clare decidiera darme la espalda durante cuatro semanas" (pág. 187) y por recomendación de Cromer Blake, el narrador hizo una primera visita a Toby Rylands, académico recién retirado, de quien escuchó hablar tanto de su vida personal como del variable estado de salud de Cromer Blake:

Cromer Blake ya no es el que creemos que es o el que solía ser, no es el mismo. Y o mucho me equivoco o cada vez lo irá siendo menos hasta dejar de ser, simplemente. Hasta que no sea ni uno ni otro ni un tercero ni un cuarto, sino nadie. Hasta que no sea nadie. (pág.192)

Toby Rylands entiende que su mejor amigo Cromer Blake no lo visite porque el reflejo que éste encuentra en aquél es la imagen de la muerte, sobre la cual el mismo Rylands no deja de pensar:

Saber que en un momento dado habrá que renunciar a todo es lo insoportable, para todo el mundo, sea lo que sea lo que constituya ese *todo*, lo único que conocemos, lo único a lo que estamos acostumbrados [...] No es sólo que todo pueda aún darse, la noticia inimaginable, el giro de todos los acontecimientos, los sucesos más extraordinarios, los descubrimientos, el vuelco del mundo. El revés del tiempo, su negra espalda... Es también que son tantas las cosas que nos retienen. Son tantas las cosas que retendrán a Cromer Blake. Tantas como a ti [el profesor español]. (pág.198)

La reflexión de este personaje sobre la vida muestra la nostalgia anticipada de la pérdida de las costumbres que se tienen ante la muerte y también de las

³⁴ Esto es todavía parte del periodo de Hilary, la búsqueda y el total conocimiento de la vida de Gawsworth provoca en el protagonista un malestar en el siguiente periodo académico: "convencido como llegué a estar, algunas interminables tardes de primavera de Trinity, de que yo acabaría corriendo su suerte idéntica." (pág. 163)

posibilidades que entrañan estas mismas cosas a las que se está acostumbrado.

Antes de las vacaciones de Pascua, la voz narrativa contó una parte de la historia personal de Rylands, narrada por éste, a Cromer-Blake y a Clare pero ambos lo ignoraron: "¿Qué importa, en todo caso, lo que ocurriera hace cuarenta años?" (pág. 205), fue la opinión de Cromer-Blake mientras que Clare dijo impaciente:

'Sí, claro que me parece atroz, y justamente por eso no quiero saberla, ni hablar de ella, todavía menos ponerme a imaginar qué espanto pudo pasarle a Toby en un país extranjero hace treinta años. ¿A quién le importa lo que pasara tan lejos, y hace tanto tiempo?' (pág. 207).

Esta actitud desconcierta al profesor español porque los otros dos personajes rechazan ser destinatarios de la historia personal de Rylands y por lo tanto de una parte de su vida, condenándolo al olvido a corto plazo.

El acontecimiento siguiente es el descubrimiento de Dewar entre los estantes del tercer piso de la librería Blackwell's:

No pensé en ese elemento durante el lunes ni el martes ni el miércoles siguientes al domingo de mi visita a Rylands (y ese martes fue el día en que hice mis destinatarios a Cromer-Blake y a Clare Bayes, con escaso eco); pero el jueves, que era la penúltima fecha lectiva antes de aquellas vacaciones de Semana Santa hice una rápida escapada a la librería Blackwell's (pág. 209)

Dewar estaba leyendo en voz alta un texto en ruso, cualidad que el narrador-personaje no le conocía hasta ese momento y que será motivo de conversación en su nueva visita a Rylands, después de Pascuas.

II. 3 Trinity.

En el mes de abril, principio de Trinity, el narrador sufrió un lapso de cuatro semanas en las que no pudo acceder a Clare ya que ésta tenía en casa a su hijo

enfermo.³⁵ Este es el momento de mayor inquietud para el narrador quien tenía mucho tiempo libre y su vagabundeo y reiterativos encuentros con los vagabundos oxonienses lo hacían pensar mucho en su idea de estar perturbado:

Los únicos que vagaban por la ciudad como yo, eran los pordioseros más violentos y más desesperados y más inactivos y más borrachos, algunos de los cuales eran quizá malogrados talentos de las artes y de las ciencias [...] Algunos rostros y algunos atuendos [de los vagabundos] empezaron a hacérseme excesivamente familiares. [...] Yo temía que ellos empezaran a efectuar el mismo tipo de reconocimiento conmigo y me asimilaran. (págs. 145-146)

Tuvo un nuevo encuentro con Toby Rylands, después de Pascuas, quien le habló del menospreciado servicio de Dewar, el Inquisidor o Matarife, como espía de oficina:

Nunca hizo gran cosa, y, que yo sepa, nunca salió de Inglaterra en misión alguna. Tareas de oficina, eso es todo, debido a su excelente dominio del ruso, su único mérito [...] Ah, sí, y su última función, pero tan esporádica...quizá siga haciéndola todavía...Cuando ocurre que algún bailarín de ballet, o algún atleta, o un ajedrecista, o un cantante de ópera [...] escapa o se pasa al oeste [...] antes de que al atleta o al cantante en cuestión (toda gente poco interesante, gente mecánica) se le prestara ningún tipo de ayuda o se le concediera asilo, se llamaba a Dewar para que lo interrogara en ruso [...] Supongo que aprovechaba al máximo las pocas ocasiones que se le presentaban de ejercer este segundo oficio. Teniendo en cuenta la vida que lleva, él debía considerarlo una gran aventura. (págs. 213-216)

Esta información le permite imaginar al narrador-personaje una pequeña historia sobre Dewar.

El profesor español asistió a varios *highs tables*³⁶ y visitó la discoteca vecina al Apollo Theatre:

³⁵ Véase *supra*, nota 29.

³⁶ El narrador-personaje afirma que “hacía ahora más de año y medio” (pág. 166) que no asistía, lo cual no es preciso ya que desde la última vez que fue a una *high table*, consignada en el texto, la mesa alzada o *high table* donde conoció a los Bayes, ocurrida en febrero de su primer año, sólo ha transcurrido un periodo máximo de un año y tres meses. Consúltese los cuadros *supra*, pág. 28

Las reiteradas afirmaciones de Javier Marías sobre su manera de escribir pueden ser una referencia para entender esta imprecisión: “He hablado ya de cierto desorden en la medida en que imprevisto mucho. No es verdad que escriba a ver qué sale, o sí, un poco sí lo hago, pero no hasta el punto de no saber hacia dónde voy [...] Yo trabajo más bien con brújula. Eso no quiere decir que uno

Me forzaba a asistir a menudo a *high tables* insoportables [...] Probé las de varios *colleges* ya conocidos o aún no visitados, con la esperanza minúscula, por otra parte, de encontrar otra vez a Clare Bayes entre los anfitriones [...] Durante aquellas semanas di en acudir, a partir de las ocho y media o nueve, a una discoteca vecina al Apollo Theatre. (pág. 166)

Allí el personaje principal conoció a Muriel con quien tuvo una aventura amorosa; sin embargo, todo lo anterior "no bastaba para evitar la sensación de entumecimiento, ni para combatir la luz cernida inacabablemente, ni para huir de la obsesión de Gawsorth y su destino." (pág.166)

El profesor español se encontró con su amante, su hijo y su padre³⁷ en el museo Ashmolean; los sigue en su recorrido dentro del museo, a pesar de la mirada reprobatoria de Clare, y sigue tras ellos hasta un restaurante donde descubre, no sin horror, que los tres tienen el mismo rostro y la misma mirada en la que se refleja la sensación de descenso que no es otra cosa que el presentimiento de la muerte: "Aquellas tres personas, como dije antes, se habían transmitido su expresión y sus rasgos sin ahorrarse un detalle, y también se habían transmitido la sensación de descenso." (pág. 239)

El Español pasó por la oficina de Cromer Blake para consultarle las proposiciones que piensa hacerle a Clare, pero al acercarse a la puerta lo escucha suplicando amor a otra persona quien se niega a acceder a sus requerimientos amorosos:

Y me di cuenta de que ya no podría consultar mis propósitos con Cromer-Blake ni pretender que amortiguara mi probable fracaso por anticipado, ni oír de sus labios el aliento y respuesta que deseaba escuchar más tarde,

no sepa a dónde va, porque la brújula justamente nos lo indica, pero lo que no se sabe es cuándo se va a encontrar uno con los ríos, con los desfiladeros, o si no va haber siquiera ríos, desfiladeros, etcétera." Cfr. "De espías y otros fantasmas. Conversación entre Javier Marías y Juan Villoro" en *Letras Libres*, México, diciembre 2002, págs. 37-38

³⁷ Siete meses después del 5 de noviembre, tres semanas antes de acabar el curso.

cuando fuera de veras, pues ya había oído el desaliento y respuesta que no deseaba, de otros labios desconocidos y una voz agrietada. (pág, 252)

Esto resultó para el profesor español una anticipación de lo que escucharía de Clare, con quien posteriormente pasó un fin de semana de junio en Brighton. En este fin de semana que será la última cita, Clare toma el papel de narrador para enterar al profesor español de su niñez que vivió en el extranjero y en un momento de este relato de Clare, el narrador-personaje retoma la narración para contar la historia de Clare, agregando elementos que él ha dejado ya ver a lo largo de su narración: "Y mientras Clare Bayes me iba contando lo que había visto y recordaba sólo con el conocimiento, yo lo fui pensando a los pies de la cama, mirando sus piernas de frente y el pico de sus bragas" (pág. 276) Lo cual permite al narrador imaginar parte de la vida de Clare y relacionarla con su investigación de la vida de Gawsorth.

Dewar se despidió del profesor español al final del curso no sin comentarle cortésmente que la etimología de palabras españolas que el protagonista explicó en el curso de traducción, que compartía con el Destripador, eran mentiras: "Me sentí más impostor que nunca, pero también vi mi conciencia tranquilizada en parte, pues juzgué que mis etimologías dementes no eran mucho más disparatadas ni menos verosímiles que las verdaderas." (pág.22)

El Español hizo una última visita a Cromer-Blake, a finales de junio, sin darle mucha importancia al estado en que encuentra a su amigo:

Dijo que no tenía frío, un poco de fiebre, no recuerdo qué hablamos, se me ha olvidado, como se olvidan las cosas a las que en su momento no se da importancia, las cosas que no conmueven porque no se hacen

sabiendo que lo que se dice o se hace –o lo que se ve- tiene significación y peso. (pág. 288)

Finalmente, el narrador-personaje cuenta su salida solitaria de Oxford, y al detenerse su tren en la estación de Didcot, descubre en el andén a Edward Bayes, abrazado con una mujer que no era Clare.

Hay dos momentos que no tienen un punto de referencia temporal exacto, sin embargo están comprendidos en estos dos años oxonienses, el primero es la escena donde se muestra la particular percepción del tiempo de Will, el portero de la Tayloriana, -localizado en el capítulo primero-; el segundo momento es la clase de traducción con Dewar donde éste se regocija repitiendo las palabras españolas de más de tres sílabas, -acontecimiento que aparece en el capítulo segundo.

Por lo escrito arriba es notable que las rememoraciones del personaje-narrador son abundantes, sobre todo en la segunda parte de su estancia oxoniense. De acuerdo a la línea del tiempo, que introduje al principio del capítulo, hay cuatro acciones que hacen referencia al primer año y las restantes (diecinueve acciones) definen su estancia en Oxford durante el segundo año; se podría pensar que estas cuatro acciones del primer año no tiene la misma relevancia que el resto de las acciones del segundo año pero no es así: tres de los cuatro primeros acontecimientos son trascendentes ya que provocarán todos los sucesos del segundo año; es decir, la historia que hemos delineado, si bien es una disposición artificial del texto, nos revela que lo acontecido en el primer año de la vida en Oxford del narrador-personaje -su amistad con Cromer-Blake, el conocimiento de Clare Bayes y de Alan Marriot- determina

los hechos que tendrán lugar en el segundo año -la relación amorosa con Clare, el descubrimiento de la vida de Gawsorth-; de esta manera, los dos años no están desligados o aislados: hay una relación de causa-efecto en la cual la voz narrativa, sin descuidar la exposición de los motivos detonantes del resto de la historia, pone mayor énfasis en los efectos que padeció por su estancia en Oxford: su deseo por Clare, su estado de perturbación por la identificación con los vagabundos, el conocimiento de la vida y fin de Gawsorth y la muy particular sensación que le inspira el transcurrir del tiempo en Oxford.

4. Descripción de la trama³⁸.

Después de conocer la disposición de la historia es importante conocer la trama ya que es la presentación real del texto. En éste se presenta un desorden cronológico que nos cuenta lo que le ocurrió al personaje-narrador. Abordaré las diferentes anacronías³⁹ que le dan forma a la trama de *Todas las almas*. Quiero aclarar que el texto tiene divisiones tipográficas, diecisiete en total, las cuales consideraré como capítulos y serán puntos de referencia para configurar el tejido del texto.

El narrador evoca y reflexiona su vida pasada y no tiene reticencias para acotar, con comentarios de diversa índole, lo que le viene a la memoria: desde puntualizaciones breves, que pueden estar señaladas con paréntesis o con guiones cortos, hasta amplias digresiones⁴⁰ que muestran la

³⁸ De acuerdo con Alberto Paredes la trama es: “el modo en el que el lector se ha enterado de lo sucedido; también es el del autor al escribirlo [...] se confiere una segunda organización a la historia [...] es la estructuración y organización lingüística del relato, una realización particular de las propiedades de la lengua (de ciertas propiedades y en cierto modo) para generar el texto. Es, en suma, su enunciación. Si la trama es la organización total de los elementos –lingüísticos y supralingüísticos–, el discurso, aquí, representa el primer estrato que conoce el lector en esa totalidad: el habla literaria única que es cada texto.” Cfr. *Las voces del relato*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1987, pág.20

³⁹ “Toda subversión del orden recibe el nombre de anacronía; para su apreciación, Genette propone tomar en consideración dos planos narrativos: uno, el relato primero o base, que sirve de marco o soporte a la anacronía; otro, el secundario, constituido por la anacronía. Por consiguiente, toda anacronía asume la forma de un relato encajado y, por esto mismo, entabla una serie de posibles relaciones con el relato enmarcante [...] Dos son las formas básicas que asumen las anacronías: *analepsis* o retrospectivas y *prolepsis* o anticipaciones.” Cfr. Garrido Domínguez, *El texto literario*, Madrid, Síntesis, 1996, págs. 167, 168. En este texto que estoy analizando, considero que el relato primero o base se localiza en el presente del narrador-personaje que está construyendo la historia, el relato secundario o anacronía lo identifico con los acontecimientos de Oxford.

⁴⁰ Esta es una característica intrínseca al texto de *Todas las almas* según Antonio Masólviver Ródenas, quien apunta: “Hay una fusión igualmente perfecta entre sustancia y anécdota, indicada ya en el título: *Todas las almas* es el nombre de uno de los ‘colleges’ de Oxford (All Souls) y son también las almas muertas de los personajes, que nos recuerdan, como es lógico, a las almas muertas de Gogol. Consecuencia de esta fusión es el carácter digresivo del libro, que nace, por un lado, de la necesidad de narrar, de contar ‘su’ historia o de contar su versión de una historia ajena que sienten casi todos los personajes, y por el otro de una sucesión de anécdotas de valor en minimizar este aspecto biográfico, ya que en él se apoyan el nivel anecdótico, el crítico, el emotivo y el reflexivo, que se ven reforzados por la realidad ficticia: de este modo hay una perfecta simbiosis entre vida y arte, entre los sentimientos y la contemplación de los sentimientos y, por lo tanto, entre sufrimiento y humor [...] Las continuas referencias al *Sentimental Journey*, de Sterne no obedecen, pues, a un afán culturalista, inexistente en la novela, aunque sí, en todo caso, libresco. Y si el viaje sentimental lo identificamos con el viaje sentimental del propio narrador, que es inconfundiblemente el propio Marías, de *Tristram Shandy* procede el carácter digresivo, la recuperación de la unidad a través de las asociaciones y la convicción de que la literatura es un proceso mental, con una lógica y unos principios independientes de lo que llamamos la ‘realidad’.” Cfr. “Crónica de un rey sin reino”, en *Javier Marías*, 18

capacidad reflexiva del narrador y su particular manera de ir construyendo la trama, siempre usando las dos perspectivas inherentes al narrador-personaje.

La novela da comienzo con un comentario que especifica una diferencia señalada por el narrador-personaje de su momento actual con respecto a su pretérito:

Aunque el que habla no sea el mismo que estuvo allí. [en Oxford] 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 heredero, ni su usurpador. (pág. 9-11)⁴¹

de mayo de 2003, <http://www.javiermarías.es/main.html>. Por otro lado, Alfonso de Toro apunta a propósito de la abundancia de estas digresiones o comentarios: “La gran cantidad e irritante frecuencia de paréntesis y de interpolaciones sintáctico-tipográficas (también frecuentes en *El hombre sentimental* y en *Corazón tan blanco*) acentúan y hacen explícito el nivel dominante de la conciencia y de la determinante perspectiva interna de esta novela, que rehuye el realismo mimético, adhiriéndose a un ‘realismo de la conciencia’ y con esto no es solamente un homenaje a Gogol, sino más bien una deconstrucción de su sistema narrativo⁽²⁴⁾”. En la nota 24 al pie agrega: “Paréntesis, comas y otros signos sintáctico-tipográficos constituyen una ‘reflexión de segundo grado’: mientras el texto principal se ocupa de un aspecto en una situación determinada, el texto secundario (aquél entre paréntesis por ejemplo) reflexiona sobre el contenido o el lenguaje del texto principal.” Cfr. Alfonso de Toro, “El arte de escribir. La infinita soledad del narrador o el mundo desde adentro: ver, escuchar y cavilar.”, 3. *Todas las almas* o la historia de una ‘perturbación enajenante’, 3.2 El micro-cosmos y variaciones temáticas.”, en Universidad de Leipzig, *Alfonso de Toro*, 18 de mayo de 2003, <http://www.uni-leipzig.de/%7Eedetoro/sonstiges/Marias.html>.

⁴¹ Esta cita es fundamental para entender el fin de la narración que llevará al cabo el narrador-personaje, Elide Pittarello afirma: “En esta larga cita se condensa el programa aparentemente críptico de toda la novela. Como la primera página de *El hombre sentimental* o de *Corazón tan blanco*, también la primera página de *Todas las almas* es fundamental para el desarrollo del libro entero. Cualquiera de sus partes, aun la que pueda parecer en un primer momento más periférica, encuentra aquí su génesis y su explicación. Cada línea está llena de consecuencias futuras. La primera toca directamente la función conmemorativa del relato que aún no existe. Lo que está a punto de aparecer no guarda ninguna relación esencial con lo que ya ha desaparecido. La naturaleza abstracta de la palabra no sólo no tiene que ver con la naturaleza concreta de la vida, sino que se da sólo en su radical negación, tras la muerte absoluta de los personajes que dejaron de ser para siempre y tras la muerte relativa del narrador que va dejando de ser día a día. En esta novela, tener memoria, contar una historia, y aún más la historia de uno mismo, es siempre un asunto de fantasmas, una ficción novelesca, una fábula de la vida. El narrador lo advierte con escrupulosa insistencia en la disociación previa de su identidad. El que en el pasado estuvo viviendo en Oxford no es el que en el presente está escribiendo en Madrid. Las palabras se dan aquí y ahora. Los hechos se dieron allá y entonces. Entre lugares y tiempos para él tan diferentes toda coincidencia es sólo apariencia, toda verdad es pura quimera, posibles trucos de un relato anómalo que tiene por argumento la historia de una perturbación. Es éste el deliberado principio organizador y desorganizador de *Todas las almas*: si el que fue entonces

Es claro que la voz narrativa desea deslindar una parte de su vida, parecería que vamos a ser testigos de un acontecimiento traumático: él no es el mismo que aquel que vivió en Oxford durante dos años. Luego aborda este pasado en Oxford con la anécdota sobre Will, el portero de la *Institutio Tayloriana* y su peculiar manera de vivir el tiempo:

Will no sabía literalmente el día en que vivía, y así, sin que nadie pudiera predecir la fecha de su elección y menos aún saber qué la determinaba, cada mañana la pasaba en un año distinto, viajando por el tiempo adelante y atrás a su voluntad, o, mejor dicho, probablemente sin su voluntad. (pág. 11)

Al parecer, este personaje que se situaba en su garita todas las mañanas para saludar a los profesores, está totalmente inmerso en el tiempo de "la ciudad inhóspita y conservada en almíbar" (pág. 16), un tiempo que se detiene, que se marca continuamente a lo largo del relato: Will es un personaje que no sólo está en el tiempo sino que está a la deriva en un mar de recuerdos. Este pasaje constituye una analepsis externa parcial⁴² cuyo alcance se sitúa dentro del periodo de dos años en Oxford sin tener una fecha precisa. La amplitud de la anacronía es breve: trata sobre Will en estilo indirecto y hay un fragmento en estilo directo donde el narrador-personaje habla con Will a instancias de Cromer Blake para ofrecerle sus condolencias ya que Will cree estar viviendo nuevamente el día en que murió su esposa, esto significa que para este personaje el recuerdo significa verdaderamente volver a padecer o a gozar lo que ya ha

protagonista tuvo una experiencia alterada de la realidad, el que es ahora el historiador de esa experiencia produce una estructura también alterada de su discurso, cuyas articulación y lógica son mucho más complejas que las habituales. La asociación prevalece sobre la concatenación. La geografía destruye la cronología." Vid. *Javier Marías*, 18 de mayo de 2003, <http://www.javiermarias.es/main.html>

⁴² De acuerdo a Antonio Garrido Domínguez, la analepsis externa parcial: "[la analepsis] introduce un acontecimiento (o acontecimientos) que, según el orden de la historia, debieran haberse mencionado antes [...] son externas aquellas cuyo alcance se remonta a un momento anterior al del punto de partida del relato primero.[son parciales] -las que sólo cubren una parte de la laguna informativa sin llegar a conectar con el relato base." Véase: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, págs. 168, 170-171 Considero aquí como relato primero o base al presente del narrador.

vivido: las rememoraciones aleatorias de su vida son una alteración, una perturbación sólo posible en un ambiente oxoniense como el de *Todas las almas*.

En el capítulo segundo (pág. 17) se comenta el ambiente casi solemne en las clases oxonienses y se aborda la clase de traducción que el narrador-personaje comparte con el profesor Dewar: es otra analepsis externa parcial cuyo alcance, como la anterior analepsis, se localiza dentro del periodo de los dos años en Oxford y no tiene un momento preciso. La amplitud es breve y trata de las falsas explicaciones que daba el narrador a los alumnos en las clases de traducción y el regocijo que las palabras españolas de más de cuatro sílabas le causaban a Dewar, el Inquisidor o Matarife. Viene un comentario justificativo por parte del narrador donde afirma que "en Oxford nadie dice nunca nada a las claras." (pág. 21), que permite el paso a otra analepsis externa parcial, relacionada a la anterior por los personajes, cuyo alcance refiere el narrador: "tras mis dos años de estancia allí." (pág.22); la amplitud de esta analepsis está constituida por una conversación entre el narrador-personaje y Dewar, presentada en estilo directo, donde el segundo le hace entender cortésmente haberse dado cuenta de las fraudulentas explicaciones vertidas en los cursos por el Español.

En el capítulo tercero (pág. 23), el narrador-personaje comenta que durante el primer año en el periodo académico de Hilary, se puso a caminar por las calles de Oxford, diez días antes de conocer a los Bayes, con el fin de reencontrarse con una chica que había conocido en la estación de tren de Didcot. Luego abunda sobre los desplazamientos en tren que hacía desde Londres los cuales lo obligaban a un trasbordo en la estación de Didcot, a la

que se comienza a describir desde la perspectiva del narrador para luego ponerse en la perspectiva de personaje - después de los paréntesis rectos, en la cita- y contar lo que ocurrió:

En Inglaterra los desconocidos no suelen hablarse, ni siquiera en los trenes ni durante las largas esperas, y el silencio nocturno de la estación de Didcot es unos de los más extensos que yo he conocido. El silencio es tanto más extenso cuando está quebrado por voces y ruidos aislados y sin continuidad, como el chirrido de un vagón que de pronto se desplaza enigmáticamente unos pocos metros y se detiene, o el ininteligible grito de un mozo al que el frío despierta de su breve sesteo para ahorrarle un mal sueño, o el golpe seco y distante de unas cajas que unas manos invisibles deciden gratuitamente trasladar de sitio cuando nada urge y es todo aplazable, o el sonido metálico de un bote de cerveza que es estrujado y arrojado a una papelera, o el vuelo modesto de una hoja suelta de periódico, o mis propios pasos que entretienen la espera acercándose inútilmente al borde de la plataforma, como se llama a los andenes en Inglaterra [...] Sólo veo el bulto de su figura con gabardina, sentada, y la brasa de los cigarrillos, que ella al igual que yo, va consumiendo durante la espera (pág. 25-26)

Cabe señalar que hasta antes de este fragmento el narrador se había limitado a usar el copretérito y el pretérito de indicativo, en cambio, en esta pausa reflexiva el tiempo presente de indicativo domina la narración en tercera persona para posteriormente pasar a la primera persona: así el narrador ha devenido personaje pero en el ambiente solitario de una estación de tren inglesa y marcado con un significativo nexos disyuntivo que además de ser estético funciona como un punto de referencia que da cabida a diferentes posibilidades, ya que el narrador aclaró no tener un recuerdo muy claro,⁴³ y a la transición en el punto de vista narrativo.

⁴³ No falta ejemplo a lo largo del texto en el que no deje de aparecer la capacidad del narrador-personaje para cambiar su punto de vista y por lo tanto, de temporalidad; Antonio Masoliver Ródenas opina: "El encargado de abrir estas puertas al tiempo es el narrador, quien, plenamente inmerso en la temporalidad, vive el pasado, el presente y el futuro como una experiencia y como una indagación, y no sólo es consciente de que "el que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquél que lo vio y al que le ocurrió", sino que incluso antes de regresar a Madrid estaba pensando más "en lo que me aguardaba (en el futuro, en lo

A diferencia de las analepsis externas anteriores, la analepsis externa parcial que nos ocupa ahora tiene un alcance definido, Hilary de su primer año académico, y su amplitud constituye la noche en que el narrador-personaje mira a esta chica en la estación más los diez días que se dedica a volver a encontrarla; el recuerdo que el profesor español tiene de la chica no es claro pero se reconocen en la calle cuando el Español se dirige a las clases de traducción del profesor Dewar, diez días después del primer encuentro en la estación de Didcot.

En el capítulo cuarto (pág. 33) se habla de Clare Bayes, hay un sumario⁴⁴ de tono reflexivo del profesor español sobre el carácter de su amante y su manera de comportarse durante sus encuentros:

Era yo quien tenía que poner el despertador o mirar el reloj en la mesilla de noche y decidir que habíamos de separarnos, o estar atento (en Oxford) a las obsesivas campanas de Oxford, que dan las horas y las medias y las cuartas y también repiquetean desconsideradamente al caer la tarde; y apresurarla. (pág. 35)

Además, describe a Clare Bayes de esta manera:

Todo en ella era expansivo, excesivo, un ser nervioso, uno de esos seres para los que no está hecho el tiempo, para los que la propia noción de tiempo y de paso es un agravio, necesitados como están de fragmentos de eternidad para cualquier cosa, o, dicho de otra forma, de contenidos eternos para llenar y desbordar el tiempo. (págs. 34-35)

Parece que el tiempo de la ciudad de Oxford agobia por su inmovilidad e influye en el carácter de los personajes; es evidente que el tiempo de Oxford afecta a

diáfano y en lo plano), que en lo que dejaba (en lo pasado y en lo brumoso, en lo rugoso y quebrado)". La diferencia entre él y los personajes que ha dejado atrás está, desde luego, en que él "no iba a seguir en Oxford y no llegaría a ser nunca una de sus verdaderas almas", pero sobre todo en que "ellos no fantasean, y yo en cambio sigo fantaseando con lo que ha de venir". Juan Antonio Masoliver Ródenas, "*Todas las almas*, de Javier Marías: Historia de una perturbación.", en *Ínsula*, 517, Madrid, enero 1990, págs. 21-22

⁴⁴ De acuerdo con Garrido Domínguez: "En cuanto figura de aceleración el *sumario* se inscribe en la misma dirección de la elipsis pero a diferencia de ésta, el material de la historia sí pasa al relato. Lo característico del sumario es la síntesis, la concentración del material diegético de la historia." Vid. Antonio Garrido, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, pág. 180

Clare Bayes, el estatismo de la ciudad que intenta ceñir a sus personajes le hace ser hiperactiva, la perturba su entorno y a pesar de ello no escapa de la atmósfera oxoniense aunque no es la única: el portero Will es otro ejemplo, como ya lo hemos mostrado anteriormente. Tras otra reflexión en la cual el Español compara la relación que tenía con Clare y la relación que ésta mantenía con Cromer-Blake y con su marido, viene la narración de una analepsis externa parcial donde Clare y el profesor español se encuentran inesperadamente con Rook cuando vuelven a Oxford tras una cita amorosa, el alcance se encuentra en el periodo académico de Michaelmas del segundo año de estancia, es una noche antes a Guy Fawkes, 5 de noviembre; la amplitud consta del momento en que el Español y Claire viajan en el tren entre risas, el encuentro con Rook y la despedida fría de los amantes para disimular su relación. A continuación dos comentarios: uno sobre la figura de Rook y otro sobre los valores que se manejan en Oxford, lugar donde lo que de verdad interesa es "el dinero" (pág. 42) y la información que pueda ser un medio para obtener dinero; estos comentarios conectan a lo acontecido en el cubículo de Clare, al siguiente día, Guy Fawkes, la amplitud del momento está constituido por la discusión entre los amantes en la que el profesor español desea evitar que el marido de Clare pueda sospechar de su relación, aunque ella se muestra reticente a sus preguntas:

-Si tú fueras Ted [Edward Bayes] no me harías esas preguntas porque sabrías que yo podría contestártelas o no contestártelas y que a la larga daría lo mismo, uno busca la paz con la persona con la que vive mientras comparte con ella la vida diaria. Si te las contestara podría mentirte (y tendrías que aceptar la mentira como verdad) o decirte la verdad (y no estarías seguro de querer la verdad). (págs.47-48)

La mentira, según Clare, puede ser aceptada como verdad para quien lo escucha; es claro el papel dominante que tiene Clare en su matrimonio con Edward Bayes. Esta analepsis parcial de carácter externo tendrá relación temática en el capítulo quinto (pág. 51) con otra analepsis externa parcial: la citación del diario de Cromer-Blake, cuya amplitud comprende las opiniones personales del mismo Cromer-Blake y el recuento del suceso más importante en el almuerzo de Guy Fawkes, que es el descubrir que Clare buscaba bajo la mesa la pantorrilla del profesor español. Esta cita hecha por el narrador-personaje permite introducir una voz narrativa más que, desde su punto de vista como personaje, complementa lo sucedido en ese día de Guy Fawkes.

En el capítulo sexto (pág. 55) el narrador-personaje comenta que la amistad con Cromer Blake lo llevó a conocer a Clare Bayes en una mesa alzada o *high table*, explica sumariamente lo que generalmente pasa en este tipo de solemnes colaciones sin faltar las abundantes cláusulas explicativas, entre paréntesis o señaladas con rayas, al igual que en los otros capítulos de la novela,⁴⁵ tanto para señalar que no podía probar bocado por el mismo ceremonial de la mesa, como para subrayar el aspecto caricaturesco de la cena y los personajes que comen en ella. Se introduce el estilo directo con la breve conversación entre el español y Cromer-Blake antes de entrar al refectorio, en la que el profesor español sabe que tendrá al lado al economista Halliwell, el alcance de esta analepsis externa parcial se encuentra en Hilary del primer año académico del narrador-

⁴⁵ Apunta Marcelino Bértolo: “Quedan en la novela recuerdos de los antiguos modos y modales de aquellas primeras novelas del autor. Los paréntesis inclusivos, sobre todo en los principios de la novela, perturban la lectura sin sumarle significado, aunque en otras ocasiones acierten a funcionar como una sobreposición -un narrador que vigila al narrador- de manera brillante.” Véase “Los interiores de la mirada. Un profesor español en el mundo cerrado del Oxford universitario”, *Javier Marías*, 18 de mayo de 2003, <http://www.javiermarias.es/main.html>.

personaje, y su amplitud abarca este breve diálogo ocurrido antes de entrar al refectorio y lo acontecido en la *high table*. Hay otra conversación pero ahora con el economista Halliwell sobre un antiguo impuesto de la sidra, plática que se desarrolla en la cena y que se intercala con lo que ocurre en la cena; el narrador-personaje apunta sus impresiones sobre la manera de mirar inglesa: una mirada con velo, diferente a la del profesor español: una perturbadora mirada continental. La mesa de la *high table* es presidida por lord Rymer, intrigante político, quien tiene el poder de marcar los tiempos de servicio de las viandas con los golpes de un pequeño mazo, pero cuya progresiva ebriedad hace fijar su mirada en el escote de Clare y provoca una confusión -que duró un minuto, según el narrador- en la cena, durante la cual Clare y el narrador-personaje cruzan sus miradas y el Español, sin saber que lo estaba imaginando, conoce parte de la infancia en el extranjero de Clare e imagina que ésta a su vez conoce algo de la infancia madrileña del narrador-personaje, por el simple acto de la mirada:

Así me miraba Clare Bayes y yo la miraba a ella, como si fuéramos los ojos vigilantes y compasivos el uno del otro, los ojos que vienen desde el pasado y que ya no importan porque ya saben cómo están obligados a vernos, desde hace mucho: tal vez nos mirábamos como si fuéramos hermanos mayores ambos. (pág. 79)

Este hecho influye en el narrador-personaje ya que desde ese momento se identifica, "se familiariza" con Clare al hacerla participe de su pasado.⁴⁶

⁴⁶ Este pasaje es trascendente para el narrador-personaje, apunta Elide Pittarello: "Este encuentro casual de la edad adulta supone en seguida un regreso solidario a la edad infantil -madrileña para el narrador, india para Clare Bayes, las dos meridionales con respecto a Oxford-, cuando la identidad se recibe y no se elige, cuando la conciencia aún no ha crecido, cuando 'el mundo es más mundo, y el tiempo tiene mayor sustancia, y los muertos aún no se han convertido en la mitad de la vida'." Véase *Javier Marías*, 18 de mayo de 2003, <http://www.javiermarías.es/main.html>. De esta manera, el profesor español establece un vínculo, imaginado, entre su presente extranjero y su pasado madrileño.

En el capítulo séptimo (pág. 83) el narrador afirma que desde esa *high table* entendió que su estancia en Oxford sería la historia de una perturbación, lo cual no resulta extraño ya que todos los que viven en Oxford "no están en el mundo" (pág. 84) lo que los hace ser o estar perturbados. Luego de esta reflexión, se trata el momento en que el profesor español y Cromer-Blake pasan a las habitaciones del primero a platicar, en la misma noche después de la mesa alzada del capítulo anterior; la amplitud de esta analepsis externa parcial comprende la conversación entre los dos personajes y las citas del pensamiento del profesor español quien en esa plática decide hacerse "el usufructuario" amoroso de Clare, es decir, el amante que no deja huella ni exige compromisos tras finalizar la relación.

El capítulo octavo (pág. 105) se abre con una reflexión sobre la tendencia a fijarse diariamente en el cubo de basura donde la acumulación de los desechos es comparable a las acciones realizadas en un día normal, cuando "veía a Clare Bayes menos de lo que deseaba" (pág. 107), es decir después de Pascuas, de su segundo año académico, inclusive desde antes por los "domingos desterrados del infinito" (pág. 108) Esta analogía sobre el devenir de la vida tiene implícita la noción de continuidad y resulta ser importante para comprender el estado de perturbación que el narrador-protagonista confiesa haber sufrido durante su estancia en Oxford. Podemos señalar, sobre esta noción de continuidad, un punto de contacto con el razonamiento filosófico de Leibniz:

Más fundamental todavía es la idea de la continuidad en Leibniz, quien convierte lo que llama el *principio de continuidad* o también la *ley de continuidad* en uno de los principios o leyes fundamentales del universo [...] La ley en cuestión permite comprender que las diferencias que observamos entre dos seres (por ejemplo, entre la semilla y el fruto, o entre diversas

formas geométricas, tales como la parábola, la elipse y la hipérbola) son diferencias puramente externas. En efecto, tan pronto como descubrimos clases de seres intermediarias que se introducen entre las dos diferencias, advertimos que podemos ir “llenando” los aparentes vacíos, de tal suerte que llega un momento en que vemos con perfecta claridad que un ser lleva *continuamente* al otro. Los ejemplos de esta continuidad son, según Leibniz, numerosos: no solamente en las figuras geométricas, sino también en la Naturaleza. Todo está ligado en la realidad de un modo continuo, porque todo está “lleno” –y a la inversa-. El principio de continuidad (o ley de continuidad) está perfectamente acordado con el principio de plenitud. Ambos dependen, por lo demás, del principio de razón suficiente. Cuando se niega este último principio se hallan en el universo “hiatos y discontinuidades. Pero estos “hiatos” y discontinuidades no pueden entonces explicarse, a menos que se haga por medio de milagroso por el puro azar. El principio de continuidad garantiza el orden y la regularidad en la Naturaleza, y es a la vez la expresión de tal orden y regularidad.⁴⁷

La noción de continuidad del personaje se ve alterada porque su estancia en el extranjero le impide identificar en su cotidianidad los referentes de su existencia pasada, lo cual apunta a un sentimiento de desarraigo que el profesor español no deja de pensar:

‘Aquí no sólo soy un extranjero del que nadie sabe nada y que a nadie importa, del que no se sabe nada biográficamente importante y sí que no se quedará para siempre, sino que lo más grave y determinante es que aquí no hay ninguna persona que me haya conocido en mi juventud ni en mi infancia. Eso es lo que me resulta perturbador, dejar de estar en el mundo y no haber estado antes en este mundo. Que no haya ningún testigo de mi continuidad, no haber estado siempre en el agua.’ (pág. 85)⁴⁸

⁴⁷ Véase José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía I. A D*, Madrid, Alianza, 1981, pág. 619

⁴⁸ Sobre este punto Elide Pittarello, establece: “el narrador toma enseguida su condición de extranjero como un destierro de la vida misma. No haber sido conocido en su infancia y en su juventud, no tener allí testigos de su pasado madrileño, transforma la novedad del ambiente en un desvarío de la mente. Oxford es entonces la materialización de la discontinuidad del sujeto, un lugar extraño hecho de ‘otro elemento, el agua’, ‘una ciudad estática y conservada en almíbar’, cuyos habitantes tampoco ‘están en el mundo’, porque ‘ni siquiera están en el tiempo’.” Véase *Javier Marías*, 18 de mayo de 2003, <http://www.javiermarias.es/main.html>.

Hay una coincidencia con lo establecido por Alfonso de Toro quien afirma: “‘Perturbación’ significa ‘estar fuera del mundo’, ser ‘extraño’, ser ‘extranjero’, experimentar algo desconocido, ajeno a sí. De esta forma la ‘perturbación’ es algo más que el resultado del mundo cerrado e incestual de la universidad y del ritmo monótono de la ciudad, es la experiencia de la anonimidad, de carencia de identidad que siente el narrador a raíz del carácter episódico, transitorio de su estadía en Oxford, donde él es un desconocido. He

Ante su estado no natural, el Español buscará personajes que tengan que ver con ese pasado que le hace falta, es por eso que entabla tan estrechas relaciones con Cromer-Blake, quien conocía algo del profesor español "datos recibidos cuando yo aún no tenía rostro, sólo nombre" (pág. 85) antes que éste llegará a Oxford, y con Clare Bayes cuya mirada le hace imaginar que ambos se han mostrado algo de sus respectivas infancias: de esta manera, el profesor español intenta reestablecer su continuidad y con ello su orden y regularidad en Oxford a través de estos dos personajes: "mis dos principales figuras de la ciudad de Oxford (paterna y materna, fraterna y pensada, respectivamente)." (pág. 202), ya que según la teoría de Leibniz:

La continuité est nécessaire pour rendre compte de l'invariance qui subsiste d'un état à un autre: sans le principe de continuité l'identité des êtres ne saurait exister, et chaque élément individuel n'aurait d'autre principe d'existence qu'une fugacité vivace, contribuant passagèrement à la splendeur du tout. De l'énoncé "in Natura non datur saltus" dépend la sauvegarde de l'identité et, à travers elle, de la notion même d'individualité, et, donc, de l'individualité suprême, de Dieu.⁴⁹

Esta carencia de orden filosófico que el personaje tiene durante su estancia en Oxford parece insuficiente para

aquí el punto medio del malestar del narrador: éste se queja de que su vida haya quedado truncada, que nadie conozca su infancia y juventud lo cual lo transforma en un cuerpo extraño, 'fuera del mundo'. Este vacío que le produce la extranjería le hace perder su equilibrio emocional y le produce un profundo malestar". véase "El arte de escribir. La infinita soledad del narrador o el mundo desde adentro: ver, escuchar y cavilar, 3. *Todas las almas*: o la historia de una 'perturbación enajenante'.", en Universidad de Leipzig, Alfonso de Toro, 18 de mayo de 2003, <http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Marias.html>

⁴⁹ "La continuidad es necesaria para dar cuenta de la invariación que subsiste de un estado a otro: sin el principio de continuidad la identidad de los seres no podría existir y cada elemento individual no tendría otro principio de existencia que el de una fugacidad vivaz, que contribuye pasajeraamente al esplendor del todo. Del enunciado 'No se da saltos en la Naturaleza' depende la salvaguarda de la identidad y, a través de ella, de la noción misma de individualidad y, por tanto, de la individualidad suprema, de Dios." Cfr. *Encyclopaedia universalis. Corpus 10 Intérferences-Libertins*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1985, pág. 1086 El principio de continuidad es considerado junto con el principio de los indiscernibles como un conjunto que da lugar a la razón suficiente (*la raison suffisante*), considerado un verdadero método de conocimiento filosófico por Leibniz.

justificar un estado de perturbación⁵⁰, aunque en los siguientes capítulos aparecerán otros elementos que podrán reafirmar completamente esta sensación.

La rememoración cambia de tema al narrar sobre sus constantes visitas a las librerías de viejo, especialmente la librería del matrimonio Alabaster, para buscar ejemplares singulares; comenta la labor de los libreros ingleses quienes tienen que viajar continuamente en busca de libros. La afición de caza-libros del profesor español propiciará el encuentro con Alan Marriot, "aquel domingo de marzo de mi primer curso en Oxford" (página 128), lo cual nos refiere también el alcance de esta analepsis externa parcial, cuya amplitud comprende la charla entre el profesor español y Alan Marriot quien le ofrece una membresía literaria y le habla acerca de las parejas o elementos que relacionados pueden inspirar horror: "Los horrores de Machen son muy sutiles. Dependen en buena medida de la asociación de ideas. De la conjunción de ideas. De la capacidad para unir las." (pág. 123), y le menciona la existencia de Gawsorth, un escritor hasta ese momento desconocido y cuyas publicaciones son difíciles de hallar, lo cual mueve la curiosidad de el Español para buscar información sobre este escritor.

En el capítulo noveno (pág. 129) el narrador apunta: "En el breve espacio de tiempo transcurrido desde que abandoné la ciudad de Oxford demasiadas cosas han cambiado o han empezado o dejado de ser." (pág. 129), comentario que reitera la idea de mostrarse como una persona en un proceso de cambio: pasa a describir su vida actual en Madrid, casado con una mujer llamada Luisa y padre de un niño "aún muy pequeño", recién llegado y no instalado plenamente en el

⁵⁰ Según Pedro Chía: "a veces la madeja se deslaza y resta sentido a la supuesta pasión-enfermedad más próxima a unas fiebres de primavera que a una metástasis- padecida por el protagonista." Cfr. "Una cuestión personal.", en *Javier Marías*, 18 de mayo de 2003, <http://www.javiermarias.es/main.html>.

pensamiento del narrador al grado que olvida su existencia ocasionalmente. En el aspecto profesional también su situación ha cambiado ya que ahora "gano y manejo mucho dinero" (pág. 131); después de una breve charla con su mujer el narrador se ocupa de referir la situación de Clare Bayes y su hijo quien estudiaba fuera de Oxford y de quien Clare no hablaba mucho con el Español. Hay un comentario del narrador en el que afirma que los niños no deben mezclarse en los adulterios. Luego el narrador consigna que: "Durante mi segundo y último curso en Oxford, al comienzo del falso trimestre llamado Trinity y cuyas ocho semanas justas se reparten entre abril, mayo y junio." (pág. 143), el niño de Clare Bayes enfermó y permaneció en Oxford para su recuperación por espacio de cuatro semanas, hecho que propició que el Español y Clare interrumpieran sus citas amorosas ya que Clare dedicó más tiempo a su hijo. Este periodo privado "del único afecto -caedizo, precario, sin porvenir, pero el único manifiesto- de que había disfrutado en aquella ciudad estática y conservada en almibar." (págs. 138-139) empieza a gestar en el narrador-personaje un estado específico: "Intensifiqué mis vagabundeos por la ciudad en busca de libros raros, y esa intensificación no deseada, artificial y finalmente enfermiza trajo como consecuencia el auge de mi perturbación y de mi identidad brumosa." (pág. 139) A continuación viene una digresión explicativa de las oleadas de mendigos que invaden Oxford, algunos de ellos anteriores glorias académicas como el Teólogo Mew, el violinista Mollineux, y la descripción de estos seres errantes hacia los que el Español encuentra una inquietante afinidad: "me iba semejando algo a ellos, a los mendigos." (pág. 147), ya que el narrador-personaje aparecía en sus mismos recorridos:

Maquinales y desnortados varias veces en el mismo día, y eso un día tras otro, durante una semana y dos semanas y tres semanas y cuatro semanas, como un animal doméstico extraviado, expulsado a la calle por el niño Eric que estaba enfermo. (pág. 146)

Este es otro elemento a contar en la perturbación del narrador-personaje: la falta de cariño, de relación con Clare durante cuatro semanas le provoca una inquietud sentimental y una gran ociosidad, el identificarse con los mendigos no es exagerado porque hay vagabundos muy cultos en Oxford lo que, relacionado con las coincidencias callejeras del profesor español, afecta en la percepción que él tiene de sí mismo.

Al principio del capítulo décimo (pág. 147), el narrador aclara que su sentimiento de perturbación no era lo único que favorecía su identificación con los vagabundos oxonienses sino que había otro elemento. Acto seguido es el cambio de perspectiva de narrador a personaje para contar que incluyó a John Gawsorth en sus búsquedas librescas desde la primera visita de Alan Marriot, "un año antes o más" (pág. 147), entonces, mediante la natural perspectiva del narrador-personaje, explica su investigación de la vida de Gawsorth, personaje cuyos libros fue rastreando difícilmente en las librerías de viejo para encontrar un título, *Backwaters*, e incluso pedir y recibir informes de un especialista de Tennessee para enterarse de todos los detalles de la promesa literaria cuyo verdadero nombre fue Terence Ian Fytton Armstrong, el apoyo de jóvenes literatos, el piloto de la real fuerza aérea inglesa, el viajero y mujeriego empedernido, el obsesivo coleccionista de libros y finalmente el alcohólico vagabundo y pordiosero; estos últimos rasgos estremecen al profesor español quien no puede evitar imaginar detalles, proponerse supuestos y al cabo relacionar este infame final del escritor con los mendigos

de Oxford, y reflejarse a sí mismo en el espejo de Gawsworth debido a su incontrolable capacidad de asociar y de pensar. Este es otro motivo para sentirse perturbado.⁵¹

El capítulo decimoprimer (pág. 163) se abre con el comentario del narrador-personaje quien afirma haberse ocupado de Gawsworth sólo por la convicción en "algunas interminables tardes de primavera o Trinity" (pág. 163) de que él tendría un fin similar. Enseguida, el narrador pasa a comparar las tardes de la primavera inglesa y los días madrileños, la explicación de la luz estática de los atardeceres oxonienses "Esa misma luz inmutable, esa misma acentuación del estatismo o estabilidad del lugar le hace a uno sentirse parado y aún más fuera del mundo y de todo transcurso de lo que allí es corriente," (pág. 164) nos introduce a los pasatiempos del personaje recién caída la noche en la ciudad oxoniense para sentirse vivo y vencer la tentación de llamar a su amante: cenas en restaurantes, asistencia a *high tables* con la esperanza de encontrar a Clare Bayes, asuntos que finalmente no lo distraen de sus temores: "Pero era demasiado esfuerzo y no bastaba para evitar la sensación de entumecimiento, ni para combatir la luz cernida inacabablemente, ni para huir de la obsesión de Gawsworth y su destino" (pág. 166) La visita a la discoteca vecina al Apollo Theatre, "allí me encontraba cada noche con un escenario salido de los años setenta [...] Todo era provincial y doméstico." (pág. 167), donde es presentado a

⁵¹ Alfonso de Toro señala: "Para darle más autenticidad al hecho Marías imprime dos fotos de Gawsworth, una como Militar de la RAF y otra con su máscara mortuoria. A pesar de estos elementos 'realistas' o de persuasión de la verosimilitud de lo narrado, el narrador relativiza constantemente los datos adquiridos como inciertos." Vid. "El arte de escribir. La infinita soledad del narrador o el mundo desde adentro: ver, escuchar y cavilar. 3. *Todas las almas*: o la historia de una 'perturbacion enajenante'." en Universidad de Leipzig, Alfonso de Toro, 18 de mayo de 2003, <http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Marias.html>. El hecho de que se relativice los datos obtenidos de la biografía de Gawsworth debido a su inexactitud, da pauta a hacer ficción de esta información; de esta manera es posible relacionar a Gawsworth con el amante de la madre de Clare Bayes en el capítulo dieciséis a través de la historia hipotética.

unas mujeres gordas por el profesor Kavanagh constituye una analepsis externa parcial cuyo alcance se localiza en las cuatro semanas de Trinity sin Clare Bayes y cuya amplitud comprende la estancia del narrador-personaje en la discoteca y su salida acompañado por Muriel. El comentario en el cual el narrador tiene la impresión de ver a la salida de la discoteca a la misma mujer de la estación de Didcot, enlaza está escena con la siguiente analepsis donde Muriel y el Español tienen sexo en la casa de éste último. El alcance de esta nueva analepsis externa parcial es esta misma noche y la amplitud comprende la relación entre Muriel y el narrador-personaje que hasta en este momento no puede dejar de comparar y reflexionar, haciendo de este encuentro amoroso un placer en frío.

En el duodécimo capítulo (pág. 183) el narrador afirma que la única amistad que tuvo en Oxford fue Cromer-Blake a pesar de su roce académico con otros profesores sobre los que esboza una breve descripción y se detiene en la figura de Toby Rylands quien le hizo sentir admiración y un poco de temor. A pesar de ello, el narrador-personaje le visitó en su casa por consejo de Cromer-Blake. El narrador describe ampliamente a Toby Rylands: posee un rostro cuyos perfiles son distintos e intimidatorios, una talla enorme y una risa escalofriante; es un académico de brillante trayectoria, a punto del retiro y con un pasado relacionado con el servicio de espionaje de su país. La conversación del profesor español y Rylands es una analepsis externa parcial cuyo alcance se localiza en el segundo año de estancia del profesor español: "(Hilary de mi segundo año, luego era entre enero y marzo: era fin de marzo, justo antes de que Clare Bayes decidiera darme la espalda durante cuatro semanas)." (pág. 187), la amplitud de esta anacronía

consiste en la conversación que sostienen los dos personajes en la casa de Rylands a un lado del río Cherwell. Hablan de los estudios sobre el *Sentimental Journey* que el profesor británico presume preparar, sobre la enfermedad de Cromer-Blake y Rylands se lamenta que Cromer-Blake lo evite ya que se considera un espejo donde éste último se refleja y ve la muerte más próxima: "Yo le recuerdo a la muerte, porque soy seguramente, de sus amigos, el que la tiene más próxima. Yo soy la enfermedad que él padece, yo soy la vejez, yo soy el decaimiento, mi voluntad anda errante, como la suya." (pág. 194) La conversación con Rylands le revela al narrador-personaje el ansia de vivir del brillante profesor, la conciencia de su próximo fin que se formaliza en una lamentación de lo que ya no conocerá después de su muerte, y un terrible suceso que marcó la vida de Rylands: ver suicidarse a la persona amada.

El narrador abre el capítulo decimotercero reflexionando sobre los destinatarios de los mensajes y los secretos los cuales tienen su momento de ser divulgados, esto a propósito de lo que conversó sobre Cromer-Blake con Rylands y sobre la vida de éste último cuando era espía. El narrador-personaje hizo el intento de comentar ampliamente la vida de Rylands con Cromer-Blake quien le respondió:

'Quizá lo dijo para impresionarte. [Rylands] Cuenta poco de su pasado, pero le gusta dar a entender que fue muy intenso. Yo no daría importancia a ese comentario, si es que lo hizo [...] ¿Qué importa, en todo caso, lo que ocurriera hace cuarenta años?' (pág. 204-205)

Para el Español resulta claro que Cromer-Blake ha perdido interés no sólo por el futuro, ya que evita hablar de él y prefiere preguntarle al profesor español sobre su relación con Clare, sino también por el pasado el cual le es indiferente. A Clare le contó toda su charla con Rylands,

pero ésta se muestra reticente para tratar las desgracias de Toby Rylands:

‘Sí, claro que me parece atroz, y justamente por eso no quiero saberla, ni hablar de ella, todavía menos ponerme a imaginar qué espanto pudo pasarle a Toby en un país extranjero hace treinta años [...] siempre han ocurrido demasiadas cosas atroces, no veo por qué hay que volver a hablar de ellas, ni por qué hay que intentar enterarse de las que teníamos la suerte de no saber, de las que han sucedido sin que las presenciáramos ni nos afectaran’. (pág. 207-208)

Esta aversión de Clare por tratar historias desgraciadas es una anticipación de la misma historia de su infancia. Estas dos conversaciones constituyen dos analepsis externas parciales cuyo alcance se localiza “-al final de Hilary de mi segundo y último año-”, (pág. 204) “en seguida empezaban las vacaciones de Semana Santa.” (pág. 208) La amplitud de ambos momentos está constituida por las charlas correspondientes. El narrador comenta que le impresionó descubrir un tercer elemento a raíz de su conversación con Rylands: descubre al antiRylands y al antiGawsworth, lo contrario de lo que el profesor español temía llegar a ser, pero estas figuras también le infundían temor ya que de éstas: “no dependería nada ni nadie (la suerte de nadie), más que él mismo sin prolongación ni sombra, y sus actividades. O mejor, sus rutinas y su vida solamente imaginadas {...} Vi el alma muerta de la ciudad de Oxford.” (pág. 209) El Español se da cuenta que las figuras contrarias de Rylands y Gawsworth, el antiRylands y el antiGawsworth que no dejan huella, no tienen testigos de su existencia, de sus secretos y por lo tanto están condenados a ser olvidados en cuanto mueran. El narrador-personaje puntualiza que no reflexionó esto

Durante el lunes ni el martes ni el miércoles siguientes al domingo de mi visita a Rylands (y ese martes fue el día en que hice mis destinatarios a Cromer

Blake y a Clare Bayes, con escaso eco); pero el jueves, que era la penúltima fecha lectiva antes de aquellas vacaciones de Semana Santa. (pág. 209)

Es cuando se encuentra en la librería Blackwell's a Dewar, el Destripador o Matarife leyendo en voz alta en ruso; este encuentro es otra analepsis externa parcial cuyo alcance está consignado en la cita y cuya amplitud aborda el momento en que el narrador-personaje sorprende subrepticamente a Dewar leyendo entre los estantes, casi en éxtasis. El narrador-personaje recuerda que en la conversación con Rylands éste había calificado al Destripador como un espía "de oficina", por lo que en su siguiente visita a Rylands:

Después de Pascua, cuando había llegado Trinity y el niño Eric estaba enfermo y Clare Bayes no quería verme, cuando yo caminaba más horas por la ciudad de Oxford cruzándome y obsesionándome con mis mendigos y estaba a punto de empezar frecuentar la discoteca arábica vecina al Apollo Theatre. (pág. 212)

En la visita, el narrador-personaje hace cuestionamientos para enterarse de la labor de espía de oficina llevada al cabo por Dewar, la cual consiste en interrogar a los prófugos soviéticos y dar su visto bueno sobre ellos, según Rylands:

'Dewar se tomaba muy en serio su tarea, y que su participación en un interrogatorio suponía siempre mantener a los fugitivos sentados en una silla durante horas, acibillados a preguntas quizá personales o incluso íntimas y quién sabe si inconvenientes.' (pág. 216)

Este pasaje, una analepsis externa parcial cuyo alcance está ya establecido, trata la charla de Rylands con el Español a propósito de Dewar. Para el narrador la información sobre Dewar no sólo le hizo sentir mayor simpatía por Dewar sino también le permitió imaginar cómo era que se llevaban esos interrogatorios, formando así una historia posible pero nunca llevada al cabo de un interrogatorio de Dewar, el Destripador o Matarife, un

personaje solitario, necesitado del ruido blanco para descansar, a la espera de ser llamado para los interrogatorios que le den una existencia plena, y mientras tanto un vivo muerto.

En el capítulo decimocuarto, el narrador rememora la ocasión en que vio a Eric, el hijo de Clare Bayes, y también al padre de Clare:

El viejo diplomático ya retirado [...] que treinta años antes solía mirar desde el borde del jardín a su hija, la niña Clare mientras ella esperaba y a su vez miraba pasar los trenes por el puente de hierros obre el río Jumna (Entonces el silencioso padre olía a tabaco y a licor y a menta.) (págs. 223-224)⁵²

Hay una reflexión parentética del narrador-personaje sobre el temor a que pueda ocurrir algo que permita continuar el distanciamiento entre él y su amante, y también la aclaración que esa fue la única ocasión que vio a Clare, a Eric y al padre de Clare juntos. Luego el narrador-personaje nos cuenta sobre este encuentro ocurrido "aquel día de la quinta semana de mi segundo y solitario Trinity" (pág. 224) en el museo Ashmolean de la ciudad de Oxford, donde el Español se encuentra observando dibujos del siglo XVI de ciudades españolas; al intentar salir del edificio se topa con el trío que entra al recinto y decide seguirlos a pesar del gesto reprobatorio de Clare. La amplitud de esta analepsis externa parcial, cuyo alcance está consignado en la última cita, comprende la estancia del narrador-personaje

⁵² En la narración de la novela existen pequeños fragmentos que dan el efecto de déjà-vus, los cuales contienen una función de apoyo: generalmente son descripciones como la presente cita que se reiteran agregando un significado que va a complementar una idea. En este caso, la descripción del olor y la pose del padre que mira a su hija, la función de apoyo será con respecto a la historia hipotética que abordará el narrador personaje sobre la vida de Clare (pág. 275). La descripción del padre de Clare en ese pasado del cual nadie es testigo consciente sino que asistimos a él por la mera especulación del narrador, insiste en la postura y el olor del padre (lo cual ha sido reiterado en las págs. 78-79) para aclararnos que estamos ante una costumbre, que nadie puede comprobar pero que, por la manera de presentarlo del narrador, parece un hecho. Sobre esto afirma el mismo Javier Marías en una entrevista de Inés Blanca: "la repetición en realidad no es tal: tanto en *Todas las almas* como en *Corazón tan blanco* hay frases o imágenes que reaparecen, pero no como repetición, es decir, no como letanía ni como ritual, sino que pretenden tener un sentido y una trascendencia distinta cada vez que reaparecen, iluminando la vez anterior incluso." Cfr. "Entrevista a Javier Marías", *Javier Marías*, 18 de mayo de 2003, <http://www.javiermarias.es/main.html>

y la familia de Clare en el museo y la estancia en el restaurante. El Español descubre que su amante, el hijo y el padre de ésta son tan parecidos en sus rasgos que es como si Clare estuviera en tres cuerpos al mismo tiempo; a pesar de la observación, el profesor español duda desear volver a España ya que ansia estar con su amante, tener una cita tranquila con Clare.

Hay un párrafo (pág. 234) que rompe con la perspectiva que se está utilizando en la narración: el punto de vista del narrador-personaje deja paso a una perspectiva extradiegética la cual contempla la salida de la familia de Clare y el Español del museo Ashmolean y la entrada a un restaurante.

La perspectiva intradiegética se restablece luego con la narración de la estancia en el restaurante: es otra analepsis externa parcial cuyo alcance es el momento inmediato a la salida del museo Ashmolean, la amplitud de esta analepsis trata el almuerzo del profesor español a un lado de los personajes que ha estado siguiendo en el museo, posición que le permite escuchar lo que dicen y darse cuenta en un momento determinado que los tres poseen en la mirada la misma sensación de descenso, de acabamiento, la mirada "De quien lleva permitiendo a la muerte acercarse [...] o de quien sabe que un día ya no podrá fantasear con lo que ha de venir." (pág. 240), que Toby Rylands había comentado al narrador-personaje en una de las visitas a la casa del río Cherwell; de esta manera su amante, el padre y el hijo de ésta además de compartir sus rasgos también comparten la misma sensación existencial cuyo origen esta en una lejana noche a la orilla del río Yamuna o Jumna; de esta manera, el pasado formalizado en un recuerdo afecta el presente de estos personajes. El narrador-personaje no puede evitar

pensar en los horrores de Machen: besar a Clare fue como besar al anciano padre o al niño:

Estoy perturbado aunque mi perturbación no haya dejado nunca de tener articulación ni lógica, mi perturbación es leve y es lógica y articulada, y es pasajera, pero ahora es mayor que nunca porque estoy pensando en todo esto [...] el desvarío es siempre del pensamiento que hace rimas y oscila y puntúa arbitrariamente, tengo que dejar de pensar y hablar en cambio para descansar de mi pensamiento que unifica y asocia y establece demasiados vínculos. (págs. 242-243) ⁵³

La actividad febril de su pensamiento lo hace visualizar la sensación de descenso y desear participar de ella por lo que piensa en hablar con Clare y proponerle continuar de alguna manera su relación.

En el capítulo decimoquinto el narrador-personaje comenta que la proposición que le iba a hacer a Clare primero quiso ensayarla y someterla a la opinión de Cromer-Blake, por lo que visitó su *college* y se dirigió a su habitación pero se detuvo ante la puerta ya que escuchó que su mejor amigo estaba acompañado de alguien, la conversación que le llegó nítidamente del interior lo deja involuntariamente congelado frente a la puerta, entonces el narrador-personaje define dos conceptos: el *overhearing*, escuchar involuntariamente una conversación ajena, y el *eavesdropping* que es la plena intención de escuchar furtivamente una conversación, práctica común en Oxford para "obtener información precisa para no ser un marginado de los que no poseen ni transmiten ninguna." (pág. 245) El Español incurre en este último concepto para asistir a la conversación que se desarrolla en la habitación de su amigo:

⁵³ Elide Pittarello comenta que: "Como la locura de Hamlet, la perturbación del narrador tiene su método y su poder de revelación. Si la vida no perdura ni fuera ni dentro de la palabra, si la palabra existe sólo como carencia, nostalgia, separación de esa misma vida, entonces todo relato es autónomo, toda historia se equivale, cualquier memoria es literatura. Un arte paradójico e inmaterial, omnipotente y frágil, que no averigua ni fija los hechos: sólo construye y conoce las narraciones que hablan de ellos." Cfr. *Javier Marías*, 18 de mayo de 2003, <http://www.javiermarías.es/main.html>

esta es una analepsis externa parcial cuyo alcance no está precisado en el texto, pero es la acción que resulta estar lógicamente después del encuentro de la familia de Clare y el profesor español en el museo y antes de la última cita con Clare Bayes, por lo tanto se localiza en el periodo de Trinity de su segundo año; la amplitud comprende los ruegos amorosos de Cromer-Blake a un hombre desconocido quien lo desprecia pero accede a tomarle fotos. El Español se retira avergonzado de haber espiado a su amigo oxoniense, con la certidumbre de no poder ensayar con Cromer-Blake lo que iba a proponerle a Clare y con el presentimiento de sufrir el mismo rechazo que tuvo su amigo.

En el capítulo decimosexto el narrador-personaje trata la última salida con Clare Bayes, en la ciudad de Brighton, un fin de semana, después de la partida del hijo de Clare. Comenta sobre lo que pensaba decirle a Clare acerca de la continuación de su relación, el paisaje que se contemplaba desde la ventana de la habitación: la playa, un edificio "remedo estrambótico de un palacio indio, al fondo" (pág.264) y el ambiente de acabamiento de su relación amorosa, por lo que considera un trámite necesario su proposición: "para que el pensamiento fantasee con lo que ha de venir y no languidezca. O no decaiga. Para que no sufra de abatimiento." (pág. 255) La conversación de los amantes en el hotel de Brighton constituye una analepsis externa parcial cuyo alcance se define en el periodo de Trinity de su segundo curso; la amplitud está constituida por la charla de los amantes: el Español propone a Clare no separarse y continuar la relación ya sea mediante la permanencia de él en Oxford o el viaje juntos a España, Clare aclara que si continuara la relación ésta no cambiaría en lo más mínimo porque ella no abandonaría a Edward Bayes y tampoco viviría

en España, ante la insistencia del profesor español Clare subraya la esencia de su relación extramarital: "Nuestra misión es no durar mucho, no persistir, no permanecer, porque si duramos un poco más de lo debido entonces se acaba la gracia y empiezan los sufrimientos y vienen tragedias." (pág. 263) Clare Bayes toma la batuta narrativa para explicar este punto y narra su historia, y el narrador-personaje apunta: "Fue entonces cuando la conversación entre los amantes dejó de discurrir por una superficie plana, y por lo diáfano, y por el futuro, para hacerlo por una superficie rugosa y quebrada, y por lo brumoso, y por el pasado." (pág. 264) La historia de Clare aclara un momento de su infancia, la ausencia de su madre la cual tuvo un amante que se llamó Terry Armstrong. Clare era muy pequeña para saber exactamente cómo fue que su madre se fue de la casa y a pesar del silencio de su padre, su historia es la versión que ella misma ha construido a partir de los testimonios obtenidos con su aya Hilla, la mujer que la cuidaba en Delhi, quien sabía de las visitas de Armstrong a la madre de Clare y escuchó fragmentariamente la discusión de los padres de Clare la noche en que la madre embarazada abandonó la casa por dudar si su esposo era el padre del niño, los fragmentos de la discusión que la aya escuchó mientras le cantaba a la pequeña Clare sirvieron para imaginar el resto de lo sucedido: "ocho frases aisladas oídas de dos en dos que a requerimiento mío [de Clare] me repitió tantas veces que ahora es casi como si fuera yo quien las recordará." (pág. 269) El narrador-personaje, mientras escucha la historia recreada de Clare, no puede dejar de pensar en el nombre de Terry Armstrong, el amante de la madre de Clare y relacionarlo con Terence Ian Fytton Armstrong, el escritor que tanto le ha obsesionado y con

quien se ha sentido identificado.⁵⁴ Clare no deja de subrayar su sensación con respecto a lo que cuenta:

Es muy probable que si ahora lo cuento como si lo recordara se deba sólo a que ahora lo sé y a que llevo años imaginándolo, desde que lo sé. Pero no puedo evitar, ¿entiendes?, saber que lo vi, y aunque no lo comprendiera entonces ni lo recuerde ahora con la memoria, creo recordarlo ahora con mi conocimiento. (pág. 274)

Clare Bayes comienza a narrar la historia de lo ocurrido en Delhi, cuatro días después de la partida de su madre, frente al río Yamuna o Jumna y esperando el paso del tren correo que venía de Moradabad, en compañía de la aya y de su padre, un relato construido por fragmentos, recreado con la imaginación y tantas veces repetido que para Clare es el pasado real; entonces el narrador-personaje al escuchar el relato de su amante, lo piensa y lo imagina y lo narra, es aquí donde el Español retoma la narración para contarnos una historia hipotética de la misma historia que está oyendo.⁵⁵

Finalmente, el narrador comenta la sensación que experimenta cuando se mira en silencio y se abraza con Clare al terminar de contar la historia, una sensación que nace de asistir a un pasado que los vuelve viejos conocidos, casi

⁵⁴ Elide Pittarello afirma: “El narrador escucha esas vidas, las cruza, amplía, las relata de nuevo, sin apenas distinguir entre la información y la ilusión, la prueba y la hipótesis, llegando a mezclar la historia de personajes vivos en la ficción con la historia de un escritor muerto en la realidad.” Vid. *Javier Marías*, 18 de mayo de 2003, <http://www.javiermarias.es/main.html>.

⁵⁵ Alfonso de Toro reflexiona que: “El narrador le muestra al receptor cómo nace una ficción. Clare simboliza la 'realidad de los hechos' y el yo narrador hace las veces de escritor. Tenemos un episodio 'meta-narrativo'. El yo narrador ficcionaliza los datos, los hechos que le relata Clare, agrega todo aquello que debió estar en esa acción de suicidio, valoriza y emocionaliza la escena, incluye los diálogos posibles y explica la conducta de Terry Armstrong a quien relaciona con el escritor conocido por él como Gawsworth, ya no tan sólo a través de la coincidencia de sus nombres de pila, sino denominándolo abiertamente "el rey de Redonda" y todo en ese presente indicativo diferenciador de niveles.” Vid. “El arte de escribir. La infinita soledad del narrador o el mundo desde adentro: ver, escuchar y cavilar. 3. *Todas las almas: o la historia de una 'perturbacion enajenante'*.”, Universidad de Leipzig, *Alfonso de Toro*, 18 de mayo de 2003, <http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Marias.html>

fraternos y por tanto los limita en su relación amorosa y la condena implícitamente a su fin.⁵⁶

El capítulo decimoséptimo es la última división del texto. El narrador-personaje explica quiénes son sus muertos de Oxford: Cromer-Blake y Toby Rylands, el primero muere cuatro meses después de la partida del profesor español y el segundo fallece dos años después "(hace sólo dos meses por tanto)" (pág. 285) Comenta sobre la última ocasión, a finales de junio, que visitó a Cromer-Blake en su college, lo encuentra viendo una opera y cubierto con una frazada; se retira sin darle mucha importancia al estado en el que encuentra a su amigo:

Dijo que no tenía frío, un poco de fiebre, no recuerdo qué hablamos, se me ha olvidado, como se olvidan las cosas a las que en su momento no se da importancia, las cosas que no conmueven porque no se hacen sabiendo que lo que se dice o se hace –o lo que se ve- tiene significación y peso. (pág. 288)

⁵⁶ Alfonso de Toro afirma: "la narración parte de una perturbación y es hecha consciente por el narrador a través de su 'aparición de la infancia' en 'la mirada' de Clare Bayes. En este contexto entran en juego diversos planos temporales, así los de su infancia y la de Clare; la vida de Clare en relación a sus padres; la de su madre y Gawsorth, la del yo narrador y los vagabundos de Oxford; comentarios sobre diversos lugares: India, Oxford, Madrid. Esta pluralidad de tiempos, como expresión de los caóticos pensamientos o recuerdos del yo narrador, consiste en que todas las acciones dentro de estos planos temporales se concentran en su relación amorosa con Clare que lo llevan a aquella relación en la India de su madre y Gawsorth, y que a su vez juega un papel en Oxford en las pesquisas librerías del narrador. Este principio sintetizante se encuentra simbólicamente concretizado en la expresión de que un beso de Clare contiene todos los otros besos entre amantes. A través de esta superposición de tiempos se interpretan las diversas historias por medio de su comparación: en el caso de la madre de Clare (en el pasado) condujo su amor al adulterio, al repudio y al suicidio, la relación tiene un fin trágico. Por el contrario, en la relación amorosa de Clare (en el presente) el adulterio no tiene ninguna importancia, la relación es desde un principio (al menos para ella) algo pasajero, sin pathos ni consecuencias, ya que su marido también tiene una relación amorosa con otra mujer y ella lo sabe." Vid. "El arte de escribir. La infinita soledad del narrador o el mundo desde adentro: ver, escuchar y cavilar. 3. Todas las almas: o la historia de una 'perturbación enajenante', 3.2 el micro-cosmos y variaciones temáticas.", Universidad de Leipzig. Alfonso de Toro, 18 de mayo de 2003, <http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Marias.htm>.

El diario de Cromer-Blake pasa a su poder tras la muerte de Rylands, lo que permite al Español de transcribir algunas de las últimas anotaciones del profesor oxoniense. Sobre la muerte de Rylands supo que el tan laureado profesor oxoniense no tenía ningún estudio nuevo hecho sobre el *Sentimental Journey*; al no conocer la forma exacta de su muerte se permite hacer breves especulaciones acerca del deceso ocurrido en la casa a un lado del río Cherwell. El narrador-personaje apunta que el único vínculo real y actual con su pasado oxoniense es el pago de su cuota de la Machen Company. Agrega que se fue sólo de Oxford ya que Cromer-Blake no lo pudo acompañar y cuando hizo una parada en Didcot miró a Edward Bayes abrazado con una mujer que no era Clare. El narrador-personaje finaliza el capítulo comentando el parecido que guarda con algunos personajes de Oxford por empujar "aquí en Madrid" el cochecito de su niño, una semejanza que no observa ya en los oxonienses muertos como Cromer-Blake y Toby Rylands; finalmente hace un recuento de los oxonienses vivos los cuales tienen una relación lejana con su vida.

De lo arriba escrito puedo comentar que las pausas digresivas para reflexionar sobre un asunto, los comentarios para apuntar o establecer una aclaración no sólo funcionan para permitir al narrador retomar su propio pasado sino también para enlazar las diferentes acciones que llegan a la memoria del narrador. Esto lleva implícita una voluntad de análisis de su pasado. La alternancia de los planos temporales del presente al pasado y viceversa es consecuente con esta actitud analítica.

Los personajes están alterados por el tiempo oxoniense: Will es el ejemplo extremo: un ser dominado por sus recuerdos los cuales determinan su vida y constituyen su

realidad; Clare posee una hiperactividad que, por un lado, le permite darle variedad a su relación matrimonial al aceptar como amante al profesor español y, por otro lado, intenta romper con la densidad del ambiente oxoniense que no la satisface; sin embargo, un lastre le impide trascender su presente: su desgraciado pasado personal, fijado y resumido en el abandono y muerte de su madre que no sólo la marca a ella y a su padre por haber sido testigos de la acción suicida de la madre infiel, sino también alcanza a Eric, el hijo, quien tanto guarda el parecido natural entre familia como también comparte el recuerdo trágico a través de la mirada de acabamiento que posee, una mirada que no acepta el pasado pero tampoco el futuro; es entonces comprensible que Clare no se interese por el terrible pasado de Rylands: es suficiente con el suyo propio.

Mirada de acabamiento o sensación de acabamiento: Cromer-Blake y Toby Rylands la tienen también, el primero por la enfermedad terminal que lo obliga a una cíclica postración, -el presente es lo único que le importa, por eso es que lleva un diario-, lo cual le impide interesarse en una vida futura o en la vida pasada de los demás aunque sea la vida de su amigo Rylands ante la cual no sólo se muestra indiferente sino también evita sus vistas, condenándose al olvido anticipado; Rylands rechaza su destino final pero es una actitud superficial: debajo de su apariencia intimidatoria y plena de proyectos académicos se encuentra un anciano que lamenta saber que con la muerte perderá toda oportunidad de seguir aprendiendo y que, tras su retiro, su inactividad académica y vital hacen de su estancia en la casa del río Cherwell una suerte de confinamiento, una muerte anticipada. Ambos personajes están vencidos por el tiempo, a la espera de su inexorable final, Cromer-Blake

resignado y Toby Rylands con el ansia de alargar su final, negarlo presumiendo un ficticio trabajo sobre el *Sentimental Journey*. Dewar vive una existencia peculiar: su vida no es la que ejerce en su *college* oxoniense como académico sino la que realiza por fuera, para la Corona como espía-interprete; ante la falta reiterada de este trabajo su vida deviene en una muerte en vida, encerrado en su vacía existencia académica, siempre a la espera del llamado, cada vez menos probable, para interrogar en ruso y sentirse realmente vivo. El profesor español es otro personaje perturbado pero su alteración es diferente porque no es oxoniense y su condición de extranjero provoca una alteración en su identidad, para subsanar esto elige a Cromer-Blake y a Clare Bayes como sus referencias personales que artificialmente relacionan su vida en Oxford con su pasado en Madrid. Este frágil lazo se rompe con el abandono de Clare durante cuatro semanas en las cuales el Español padece con más fuerza su sentimiento de desarraigo y una actividad febril que encuentra relaciones que generalmente lo desazonan. El profesor español intenta minimizar esta carencia de un afecto sin futuro pero seguro con búsquedas librescas de un personaje, John Gawsorth, cuya existencia lo hace pensar en que él podría seguir su mismo destino fatal, sus continuos vagabundeos le provocan una identificación con los mendigos errabundos oxonienses y el temor de acabar como ellos, el conocimiento de la ficticia vida de Dewar lo hace sentirse en una situación parecida por la espera a la que lo somete Clare; la vida de Cromer-Blake y de Toby Rylands, condenadas al olvido, a la muerte, son ejemplos descorazonadores. Gawsorth y el antiGawsorth, los vagabundos, Dewar, Rylands y el antiRylands, Cromer-Blake: el narrador-personaje siente que en cualquier momento su vida puede asemejarse a la de

estos personajes, entonces su existencia se proyecta como una posibilidad que ante la falta de certidumbre puede volverse un hecho, una ficción posible que puede devenir realidad. El ambiente es otro factor que perturba: las tardes infinitas de Oxford donde el tiempo se marca continuamente con el repiquetear de las campanas aunque la luz de la tarde no ofrezca cambios le dan la impresión de un tiempo sin fin que lo empuja a hacer diferentes actividades para abstraerse de sus presentimientos funestos.

Hay momentos en que la narración de este estado alterado parece minimizado por la perspectiva del narrador y mostrado de cerca por el personaje sin llegar a ningún dramatismo puesto que su alteración no es emocional sino intelectual, las reflexiones nunca faltan cuando aborda este estado anormal: el cubo de basura, las figuras significativas de Cromer-Blake y Clare Bayes, su situación sentimental pensada para funcionar sólo durante su estancia en Oxford, las investigaciones sobre Gawsorth y el afán de relacionar todo; es necesario no dejar cabos sueltos para evitar caer en la inmovilidad oxoniense.

Casi todas las puntualizaciones sobre la situación temporal de cada acción es referida por el narrador-personaje pero en su perspectiva heterodiegética, lo cual confirma una voluntad del narrador de organizar sus recuerdos y de destacar algunos acontecimientos mediante una organización velada en una aparente fragmentación -mediante analepsis externas parciales, cláusulas parentéticas, y demás comentarios digresivos entre rayas- apoyada en la mención de una perturbación, entre amorosa y existencial, sufrida en ese pasado. Lo que se destaca en esta organización es el intento del narrador-personaje desde el presente de insertar dos años de su pasado que no forman una

continuidad existencial con el resto de su vida y la voluntad de reafirmarse como un nuevo personaje evolucionado y autosuficiente, diferente del profesor oxoniense pero consciente de los parecidos lejanos que todavía existen y que tienden a desaparecer con el tiempo. El narrador-personaje se muestra seguro cuando aborda su presente madrileño el cual lo proyecta hacia un futuro -diáfano y plano- pero en cuanto se sumerge en sus recuerdos oxonienses -incierto, brumoso, inexacto y perturbador- el narrador-personaje necesita echar mano de su capacidad reflexiva como un salvavidas: el pretérito significa un momento sin lugar definido en su existencia y por lo tanto una alteración que es necesario coger con pinzas; la actitud analítica ayuda a fijar los recuerdos, a comprender un pasado que en su momento no tuvo relación con el resto de su vida y por el hecho de ser pasado puede ser olvidado, falseado o simplemente imaginado.⁵⁷

El hecho de que el narrador-personaje comience su narración abordando dos acontecimientos sin datación exacta -la conversación con Will y la clase con Dewar- muestra una natural perspectiva del narrador-personaje al exponer su pasado: empieza su rememoración de lo general para pasar a lo particular -lo cual favorece una actitud analítica hacia los hechos- el siguiente acontecimiento que se trata, la despedida que da Dewar al profesor español tras finalizar su estancia en Oxford, ya tiene una referencia temporal definida. Lo que resalta a la vista son los cambios

⁵⁷ La intención del narrador de explorar su pasado tiene una explicación para Eduardo Nicol: "No hay previsión sin memoria. Entrar en el futuro es entrar en el pasado [...] No hay acción sin memoria. [...] El pasado como tal, independientemente de su fragmentaria actualización por el recuerdo, constituye en parte nuestro presente. Pero no hay que entender por pasado sólo lo que fuimos. Nuestro pasado se compone de lo que fuimos, de lo que podíamos ser y no fuimos; y de lo que sabemos que no pudo ser. Y en el presente se articula con estos componentes del pasado nuestra opinión sobre cada uno de ellos, y sobre la opinión que los demás forman de ellos y que se nos alcanza conocer. De ahí formamos la idea, proyectada hacia el futuro, de lo que no podemos ser; de lo que no sabemos si podremos llegar a ser; de lo que queremos ser." Vid. *Psicología de las situaciones vitales*, México. F. C. E., 1963, pág. 79

temporales amplios en los primeros ocho capítulos: esto provoca la aparición de elepsis⁵⁸ que marcan la alternancia de sucesos del primer año al segundo y viceversa. A partir del capítulo nueve, las elipsis alternan acontecimientos sólo del segundo año.

Las tres historias hipotéticas, cuya aparición se establece en los capítulos sexto, decimotercero y decimosexto respectivamente, se hilvanan adecuadamente en la trama para resaltar el papel trascendente que tiene el tiempo en *Todas las almas*, en el siguiente capítulo abordaremos las historias hipotéticas y su influencia en el texto.

⁵⁸ Según Garrido Domínguez, la elipsis: “consiste en el silenciamiento de cierto material diegético de la historia, que no pasa al relato. Se trata pues de una figura de aceleración.” Véase *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, pág. 179.

5. Descripción del tiempo en las historias hipotéticas⁵⁹.

Il y a des hypothèses où
l'intelligence et l'imagination se mettent à
la place de l'idée.

Goethe.

La imaginación es más importante
que el saber.

Albert Einstein.

En este apartado se abordará el análisis de tres historias que llamaremos hipotéticas puesto que poseen características discursivas y temporales específicas que las diferencian del resto de la narración. Están incluidas en la historia principal como pequeñas historias imaginadas, siempre introducidas por el narrador-personaje, las cuales tienen como finalidad proponer una posible explicación a acontecimientos que quedan fuera del conocimiento del narrador-personaje.⁶⁰

La primera historia hipotética trata la infancia de Clare Bayes y aparece en la historia principal en la *high table*, específicamente en el minuto de locura de lord Rymer,

⁵⁹ Javier Marías explica que para su novela *El hombre sentimental* una de sus intenciones era que los tres planos en los que se narraba en ella, lo vivido, o acaecido, lo soñado y lo imaginado o supuesto, tuvieran el mismo valor para el lector, que lo perteneciente a cada uno de estos planos resultara igualmente admisible, definitivo y cierto. En lo que respecta al nivel de lo soñado o supuesto, el escritor concluyó que: [...] la única manera de que las imágenes y hechos supuestos pudieran ser aceptados como reales y ciertos consistía en hacer lo que llamaré una 'narración hipotética', que en un momento dado se deslizara a un tiempo verbal que no suelo emplear, el presente de indicativo." Cfr. Javier Marías, "La muerte de Manur (Narración hipotética y presente de indicativo)", en Marina Mayoral (coordinadora), *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, 1990, págs. 179, 182

⁶⁰ Desde el punto de vista formal, estas historias hipotéticas pueden ser lo que Alfonso de Toro llama una superposición: "El caso de la superposición explícita se da cuando un personaje fuera de realizar una acción dentro del 'NT I' [nivel temporal de la historia principal], introduce otro nivel ficticio, por ejemplo, a través de recuerdos que, o pertenecen al pasado ('NT II') [nivel temporal de la historia contada] o al nivel de la conciencia (como situaciones imaginadas), y en este último caso, carecen las situaciones de un tiempo cronológico. Ejemplos para este tipo se encuentran en *A la recherche du temps perdu* de Proust, *Ulysses* de Joyce, *Le Voyeur* de Robbe-Grillet o en *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes. La superposición temporal puede tener un carácter analéptico o proléptico, puede estar solamente relacionada con el 'NT I' o ser independiente de éste.", cfr. Alfonso de Toro, *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*. (G. Márquez, M. Vargas Llosa, J. Rulfo, A. Robbe-Grillet), Frankfurt, Vervuet, 1992, pág. 39

el warden oxoniense. La segunda narración hipotética aborda el supuesto momento en el que Dewar, el Destripador o Matarife, realiza un interrogatorio a un prófugo soviético y la tercera narración hipotética, que está relacionada con la primera narración hipotética, cuenta el momento en que Clare asiste a la muerte de su madre, sin tener plena conciencia de ello.

I. La mirada de Clare Bayes.

Veamos la primera de estas historias la cual aparece en el capítulo sexto, el fragmento que citamos corresponde al momento en que el narrador-personaje y Clare Bayes se miran a los ojos, durante el minuto en el que el ebrio y lujurioso *warden* provoca un desorden en la segunda *high table* del profesor español:

He sabido luego –cuando supe de ella- que en aquellos segundos finales de un minuto que sólo ahora existe, había contemplado ráfagas de su infancia en la India, el gesto pensativo de la niña que no tenía mucho que hacer en aquellas ciudades meridionales y que veía pasar un río guardado por las voces morenas de sirvientes risueños. Yo no sabía que lo estaba viendo (y por tanto quizá me equivoco o miento y *no* lo estaba viendo y *no* debo decirlo), pero no puedo dejar de decir que por aquellos ojos oscuros y azules atravesaba el río Yamuna o Jumna que atraviesa Delhi, moteado de gabarras rudimentarias que llevan por su corriente cereales, algodón y madera y también piedra, mecido desde las orillas por cantos insignificantes, salpicado por los guijarros que caen desde sus barrancos cuando deja la ciudad atrás, del mismo modo que en mis ojos se dibujaban quizá imágenes madrileñas de la calle de Génova y de Covarrubias y de Miguel Ángel, que ella nunca había pisado ni visto: puede que la imagen de cuatro niños caminando por esas calles con una criada vieja. Y seguramente estaba también allí el enorme puente ferroviario que cruza el río Yamuna a la altura de la ciudad, observado siempre en la distancia y desde el que, según le contaba el aya con voz misteriosa cuando estaban solas, se había arrojado más de una pareja de amantes desdichados: al ancho río de aguas azules quebrado por el largo puente de hierros diagonales entrecruzados, la mayor parte del tiempo vacío,

en tinieblas, ocioso y difuminado, exactamente como una de esas figuras devotas y secundarias de la niñez que luego se hacen recónditas para reaparecer e iluminarse al cabo del tiempo sólo un instante, cuando son llamadas, y volver a perderse en seguida en la oscuridad de sus existencias ignoradas y conmutables tras haber cumplido su breve servicio o revelado el secreto que de pronto se les exige. Y así sólo existen para que por ellas transite, cada vez que le sea preciso, el niño. La niña inglesa mira ahora el negro puente de hierro esperando a que lo atravesase un tren, para verlo iluminado y reflejado en el agua, uno de esos trenes de colores vivos, llenos de luz y de inaudible ruido, que atraviesan el río Yamuna de tarde en tarde, el río Jumna que ella mira pacientemente desde su casa en lo alto mientras le susurra el aya o el padre diplomático la contempla de espaldas desde el borde del jardín, cuando ya ha anochecido, vestido de etiqueta para la cena y con un vaso en la mano. Se acerca la hora de que la niña se acueste, pero antes de pasar otro tren, uno más, porque la imagen reciente del tren que pasa y del río alumbrado por sus ventanillas (los hombres de las gabarras se desequilibran, mirando hacia lo alto) la ayuda a conciliar el sueño y a conformarse con la idea del siguiente día en una ciudad a la que no pertenece y que sólo verá como suya cuando la haya dejado y no tenga más oportunidad de rememorarla en voz alta que con su hijo o con su amante. Los tres esperan, la niña, el aya y el melancólico padre hasta que el tren correo que viene de Moradabad y llega siempre con incalculable retraso atraviesa aceleradamente el puente de hierro ocupándolo entero, de punta a punta, con sus carruajes inestables de mil colores que llegan a distinguirse bajo la luna como una astilla; y Clare Bayes, entonces, tras perder de vista la linterna oscilante del último coche al que con la mano ha dicho un adiós que nunca fue dicho para ser respondido, se pone en pie y se calza y besa de puntillas al silencioso padre que huele a tabaco y a licor y a menta, y desaparece por fin en el interior de la casa cogida de la mano del aya que quizá la haga oír, antes de que se duerma, algún canto insignificante. Así me miraba Clare Bayes y yo la miraba a ella [...] Y aunque no la conocía, supe que la conocería y que llegaría a contarle sobre una cama las minucias que le fui confiando... (págs. 77-79)

El narrador-personaje comenta que cuando su mirada y la mirada de Clare se cruzaron posiblemente ambos pudieron conocer un poco de sus respectivas infancias en Madrid y en la India, aunque lo que se aborda con detenimiento es lo que se miró en los ojos azules de Clare, imágenes de las cuales

el profesor español hace una trascendente aclaración: "Yo no sabía que lo estaba viendo (y por tanto quizá me equivoco o miento y no lo estaba viendo y no debo decirlo) pero no puedo dejar de decir que..." La cláusula parentética aclara que el narrador-personaje no está haciendo referencia a su experiencia concreta de lo que le ha sucedido en Oxford hasta ese momento sino que consigna lo que creó su imaginación al mirar los ojos de Clare, esto desde la mirada del personaje; imaginación que se confirmará como realidad con el conocimiento de la vida de Clare, por lo que el narrador, en su perspectiva, lo anticipa: "He sabido luego - cuando supe de ella- que en aquellos segundos finales de un minuto que sólo ahora existe, había contemplado ráfagas de su infancia en la India,". Esto comprueba una vez más la posibilidad que tiene el narrador-personaje de alternar sus dos correspondientes perspectivas para narrar la historia.

Lo que imagina el Español sobre la vida de la que va a ser su amante durante su estancia en Oxford es el ambiente físico que rodeaba a la entonces familia de Clare: un río con embarcaciones que transportan mercancías y un puente ferroviario personificado que "quiebra" el río al cruzarlo. Aquí, el Español ha usado en su discurso el copretérito y el antecopretérito de indicativo: *atravesaba, dibujaban, había pisado, estaba, contaba, estaban, había arrojado*. Viene a continuación una comparación que sugiere que el puente, generalmente ocioso y difuminado, está a la espera o de un tren cuya luz lo ilumine y le dé vida o de una evocación que le reclame la revelación de un secreto tras de lo cual el puente retomará su existencia ignorada; los tiempos conjugados están en presente de indicativo: *hacen, son, exige*; y hay construcciones de infinitivo coordinadas a los verbos en presente: *volver a perderse, haber cumplido, haber*

revelado. Luego una afirmación formulada en tiempo presente que redondea esta breve reflexión sobre el puente: "Y así sólo existen para que por ellas transite, cada vez que le sea preciso, el niño."; esta reflexión breve irrumpe en el discurso narrativo para enfocarse en el puente, por lo que el narrador-personaje hace uso del presente de indicativo pero este comentario funcionará como transición para que el narrador retome su discurso de lo que creyó ver en los ojos de Clare, lo posible y supuesto, no utilizando los verbos conjugados en copretérito y en antecopretérito como antes de la reflexión, sino creando su narración en presente de indicativo, acción de clara coherencia gramatical y que, en el contexto de la historia que se está exponiendo, tiene una importancia trascendental ya que la suposición implícita en la imaginación del narrador-personaje se está exponiendo como algo real y seguro. Según el mismo Javier Marías:

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 al lector [...] para conseguir tal efecto –para que las cosas *resultaran* ser así, aunque no lo fueran- hacía falta de una capacidad notable de persuasión, y entiendo por persuasión no sólo la verosimilitud de lo imaginado o supuesto, sino la suficiente fuerza de las imágenes o hechos así mostrados [...] El proceso a través del cual se llega a esas suposiciones o imaginaciones es claro. No hay ambigüedad, no hay confusión, no hay ocultaciones ni escamoteo de ninguna clase. Y fue al decidir no hace uso de ninguno de esos recursos de dudosa ley cuando pensé que la única manera de que, pese a ello, las imágenes y hechos supuestos pudieran ser aceptados como reales y ciertos consistía en hacer lo que llamaré una "narración hipotética", que en un momento dado se deslizara a un tiempo verbal que no suelo emplear, el presente de indicativo.

61

La narración en tiempo presente, que desarrolla el narrador-personaje, es una especulación de lo que pudo haber

⁶¹ Cfr. Javier Marías, *La muerte de Manur (Narración hipotética y presente de indicativo)*, en Marina Mayoral (coordinadora), *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, 1990, págs. 181, 182

vivido Clare cuando era pequeña, y esta breve historia de lo que pudo ser posee una gran verosimilitud: la sucesión de movimiento de los personajes, cuyo accionar apunta al puente, al río y al tren, es coherente con el ambiente nocturno y de expectación por el paso del tren, el cual es comparado con una astilla; no hay otras figuras retóricas pero sí una oportuna adjetivación y una cláusula parentética que ayudan a fijar la imagen narrada por un solo narrador extradiegético quien no da paso en ningún momento al estilo directo.⁶² Mediante esta historia hipotética el narrador-personaje puede asistir parcialmente, mediante su imaginación, a la niñez de Clare Bayes y entablar una identificación con ella, un espejo que le permita sentir menos su situación de desarraigado en la ciudad inhóspita de Oxford.

II. Dewar.

Pasemos a la segunda historia hipotética donde el narrador-personaje siente un aumento en su afecto por el Matarife o Inquisidor debido a los comentarios que sobre éste hace Toby Rylands en la visita que el profesor español le hace después de Pascuas, momento inmediatamente anterior a la aparición de esta historia hipotética:

Creo que mi afecto por el Matarife se intensificó a partir de entonces. No es que su trabajo en calidad de espía fuera muy brillante ni muy admirable, pero cada vez que lo vi con posterioridad a que Rylands me descubriera sus facultades políglotas e inquisidoras (ahora comprendía mejor uno de sus

⁶² Según Alicia Redondo: “la mayor o menor presencia del modo narrado frente a los diálogos, del uso del estilo indirecto, que significa una clara manipulación de las palabras de otro, etc. Son muy importantes para aclarar el estatuto o la importancia narrativa que tienen en el relato los diferentes narradores, así como los distintos personajes de la historia.” vid. Alicia Redondo, *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo XXI, 1995, págs. 38-39 El hecho de que el narrador-personaje utilice o no el estilo directo puede obedecer al motivo y desarrollo de la historia hipotética: es necesario usar el estilo directo en la historia hipotética del interrogatorio de Dewar para darle mayor viveza a la escena y por lo tanto verosimilitud: esta es la característica principal de una historia hipotética. Las historias hipotéticas que tratan la infancia de Clare gozan de este rasgo por el valor anecdótico implícito en ellas, lo cual hace prescindible el estilo directo.

apelativos), no podía sino imaginármelo en el cuartucho de una comisaría londinense, encerrado durante horas con un bailarín medroso y recién fugado y que durante aquellas horas –la cara meliflua y feroz de Dewar su primera y poco halagüeña visión del mundo llamado libre- tendría muy serias dudas acerca de si el verdadero yugo lo habría dejado atrás o lo tenía delante. (págs. 216-217)

Rylands le habla al profesor español sobre el trabajo que Dewar hacía: el aburrido espionaje de oficina, y algunas tareas de interrogatorio a aquellos artistas o deportistas fugados del régimen soviético durante alguna gira en territorio de la Corona inglesa, tareas posibles gracias al dominio impecable del ruso del profesor de Brasenose College. En este fragmento el narrador aclara sobre Dewar que “no podía sino imaginármelo” llevando al cabo su interrogatorio. Esta aclaración es trascendental: a continuación viene lo imaginado por el narrador-personaje, extradiegético a esta historia:

Quizá el Inquisidor flexionara e hiciera balancearse la pierna como solía hacer en clase ante los alumnos, sus zapatones voraces –a falta de pupitre en los que apoyarse- alternándose sobre los brazos de la silla que el bailarín ocupara; o tal vez, más alzados, sobre el respaldo; o aún es más, sobre el mismísimo asiento, metiendo la puntera (tan ancha y cuadrada) a modo de cuña entre los muslos del prófugo, de forma amenazadora para sus ajustadísimos pantalones o calzas (pues no podía evitar pensar que los bailarines habrían huido tras la función londinense y las ovaciones y los ramos de flores, no antes, aún vestidos por tanto con las ropas de baile –ese aire de Robin Hood que tienen todos- y si acaso una capa *fin de siècle* y morada para protegerse del frío). ‘Así que has decidido largarte, ¿eh?’, le diría tal vez el Destripador en ruso, con desprecio e incredulidad iniciales, tuteándolo para rebajarlo; y con un movimiento rápido haría amago de ir a pegarle, aunque probablemente nunca llegaría a tocarlo (excepto con la puntera de los zapatones –con cordones-, un levísimo roce). ‘¿Y cómo sabemos que no nos estás engañando y que no planeas intentar contra la Corona?’ (el Matarife es pomposo) ‘Oh, sí’, añadiría de su propia cosecha, ‘me conozco muy bien el cuento: allí carecéis de horizontes, allí os aburrís, allí os sentís prisioneros, aherrojados’ (esta palabra introducida para impresionar con su vocabulario), ‘y

queréis mejorar, los artistas siempre queréis más brillo y más oropel y más adulación y más dinero, ¿no es cierto?' 'No es sólo eso', se atrevería a contestar quizá el bailarín con el impulso o *élan* de la danza aún no perdido del todo. Pero el Inquisidor no estaría dispuesto a dejarse engañar por un sujeto disfrazado de Peter Pan (está en sus manos la seguridad del estado, al menos en uno de sus múltiples frentes, durante varias horas él es el responsable y todo depende de su sagacidad y astucia para desenmascarar a un posible bailarín-agente). (págs. 217-218)

La voz narrativa imagina y no tiene entonces ningún límite para proponer cualquier elemento que le permita recrear de manera verosímil la historia de lo ocurrido en un posible interrogatorio donde el Inquisidor o Matarife es la figura protagónica; el pasaje comienza con el adverbio *quizá*, con su pleno significado de posibilidad o duda, el cual se repite más adelante y está acompañado con la frase adverbial *tal vez*, que se repite una vez más y cuyo valor es el mismo que el del anterior adverbio; el adverbio *probablemente* aparece para darle variedad y reforzar este valor conjetural del texto cuyos tiempos verbales característicos son el pospretérito de indicativo y el pretérito de subjuntivo. Sin embargo, el uso del pospretérito en las cláusulas parentéticas del texto se sustituye por el presente de indicativo después de la aparición del adverbio *probablemente* y la introducción de la primera pregunta hecha por Dewar en estilo directo: los verbos del cuestionamiento del Matarife y la respuesta del interrogado están también en presente de indicativo. El cambio de tiempo verbal a presente de indicativo en las cláusulas parentéticas y el tiempo de presente de indicativo manejado en los diálogos es el fundamento discursivo suficiente para legitimar el cambio que el narrador-personaje realiza a continuación:

Dewar levanta por vez primera el pie aparatosamente calzado, con un ademán que puede anunciar tanto una duda como una patada; pero en esta

primera ocasión lo deja caer de nuevo al suelo, limitándose a un golpe de resonancias marciales. Alguien depende de él, aunque no dependa más que durante ese día, 'Bien, bien, bien', dice con su sonrisa ampulosa que yo conozco perfectamente por habérsela visto prodigar, durante nuestras compartidas clases, a los alumnos que más detesta. Y el Destripador flexiona la pierna y va pisando por todas partes la silla del interrogado (pellizcándole en un descuido un poco de carne) mientras va traduciendo las preguntas del inspector e intercalando las suyas: '¿Por qué decidiste pedir asilo en el Reino Unido? (Y dime, camarada, ¿te gustaba ya bailar desde pequeño?)' O bien: '¿Planeaste la desertión totalmente a solas o algún otro miembro de tu ballet estaba al tanto? (Y dime, camarada, en la Unión Soviética, ¿es difícil entrar a formar parte de una compañía estable? ¿Hay que someterse a prestaciones sexuales?)?' O acaso: '¿Conoces en persona a algún dirigente del Partido Comunista o a algún miembro del gobierno de tu país? (Y dime, camarada, ¿qué te ha parecido el público de Inglaterra? Entendido, ¿no es cierto? Hay mucha tradición aquí. ¿Qué tal ha acogido la función de hoy? ¿Y cuántas horas al día ensayas? ¿Tienes que seguir algún tipo de régimen? ¿Qué resulta más esforzado, el ballet clásico o el moderno? ¿Nijinsky o Nureyev? Muy bonita tu capa morada. ¿Y qué tal te llevas con tu pareja de baile? ¿Celos?)' Al Inquisidor no le faltan nunca preguntas, todo le interesa desde su vida monótona de su ciudad de Oxford, lo que ahora oiga de labios del ruso le dará para conversar durante varias *high tables*, podrá mostrarse tremendamente familiarizado con la vida y hábitos de los bailarines en la Unión Soviética, dejando asombrados a sus compañeros de mesa. Y así, el Matarife acaba dando siempre su visto bueno al prófugo, aunque sólo sea porque después de tantas preguntas y tantas respuestas lo ve casi como a un amigo, al menos como a un conocido, ya tan conocido suyo como tantos *dons* altaneros o adustos a los que lleva decenios viendo en la ciudad donde enseña sin sacar nada en limpio. Y el Destripador, al cabo de las largas horas, se vuelve hacia el inspector y le hace un gesto afirmativo con la cabeza. 'Traedme vodka', ordena al policía que los ha acompañado en la sombra, pegado a la pared y en silencio durante todo el interrogatorio. 'a este hombre le gustaría brindar por su nueva vida. *Za zdorovie!*'. (págs. 218-220)

El pretérito de subjuntivo y el pospretérito de indicativo dejó su lugar al presente de indicativo: la conjetura alcanza el mismo valor del hecho: de esta manera el interrogatorio imaginado por el narrador-personaje se

presenta como una narración tan segura como la historia misma, a pesar de la utilización de los adverbios *acaso* y *bien* acompañados por la conjunción adversativa *o*, que nunca niegan el valor hipotético de la narración. Esta particular forma de presentar la historia hipotética, sin trampas o simulaciones discursivas para que lo irreal pase a formar parte de lo concreto, hace pensar a Antonio Masoliver Ródenas que: "Javier Marías propone pues (y narra) una nueva relación entre la realidad y la palabra que no se base ni en la descripción 'objetiva' ni en la ambigüedad." ⁶³ Esta historia hipotética sirve al narrador tanto para visualizar los interrogatorios del Matarife como para señalar que estos momentos son posiblemente los que dan mayor utilidad a Dewar quien, ante la segura declinación de estos servicios de espionaje y la consecuente reclusión en el ambiente académico oxoniense "sin sacar nada en limpio" (es decir, menos interesante que un interrogatorio), queda en un estado parecido al de muerto en vida, situación que el Español sintió padecer en algún momento de su estancia en Oxford.

III. La infancia de Clare Bayes.

Hay una última historia hipotética que aparece en el capítulo decimosexto, trascendente por su significado climático en el texto, la cual se relaciona temáticamente con la primera historia hipotética. En un cuarto de hotel cuya vista ofrecía la panorámica de un palacio indio al fondo, ambiente que enmarca e invita a la rememoración, Clare Bayes cuenta parte de su infancia ocurrida en la India:

⁶³ Cfr. Masoliver Ródenas Juan A, "Presentimiento de desastre", en *Javier Marías*, 18 de mayo de 2003, <http://www.javiermarias.es/main.html>.

'Escucha', dijo [Clare Bayes] y yo me volví de nuevo cuando lo dijo, dando otra vez la espalda a la ventana de tierra adentro; [...] 'Escucha', dijo, 'mi madre tuvo un amante que duró demasiado. Se llamaba Terry Armstrong y no sé quién era ni a qué se dedicaba porque supe acerca de ello mucho más tarde de que sucediera, sucedió cuando yo tenía solamente tres años.' (pág. 264)

La aparición del estilo directo nos confirma el papel de narrador en esta parte de Clare Bayes, quien narra el adulterio y muerte de su madre y la manera de enterarse de ello. El papel como narrador de este personaje no es muy extenso pero sirve como contraste con la siguiente cita donde el profesor español toma nuevamente la batuta narrativa de la historia que va a escuchar de Clare:

Y mientras Clare Bayes me iba contando lo que había visto y recordaba sólo con el conocimiento, yo lo fui pensando a los pies de la cama, mirando sus piernas esbeltas y recias, sus piernas de frente y el pico de sus bragas: (pág. 276)

La significativa aclaración "yo lo fui pensando"⁶⁴ nos anticipa que no conoceremos la historia de Clare directamente de ella sino que será a través del proceso cognoscitivo del narrador-personaje quien piensa lo que escucha de labios de Clare -lo imagina y lo recrea en el momento de oírlo- Esta mediación facilita que el Español pueda agregar a su discurso varios supuestos que tienen una aparente relación con base en su imaginación: sus experiencias en Oxford hasta ese momento, lo que ha investigado sobre la vida de Gawsorth, su conocimiento de la vida de Clare y también lo que está escuchando en aquel

⁶⁴ Graciela Reyes afirma: "Vamos a incluir entre los verbos introductores de cita [...] aquellos verbos de pensamiento y percepción (como pensar y sentir) que no se construyen como los verbos de comunicación (no admiten, por ejemplo, OI: *Te pienso que debes ir) pero que sí transmiten, verbalizándolos, los contenidos del pensamiento o la percepción: (27) Pensé: 'Ay, Dios, que no mire para este lado'. (28) Oí que iban a preparar 'almóndigas'. (29) Abrió la puerta y lo vio. Sí, allí estaba, esperándola. Nótese que en (28) no sólo se verbaliza el contenido de una percepción, sino que se mimetiza parcialmente el discurso oído. (29), por su parte es un caso de estilo indirecto libre (EIL), en el cual se representa verbalmente la percepción visual del personaje que entra." Vid. Graciela Reyes, *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco Libros, 1995, pág.19 El narrador-personaje usa un verbo introductor de cita, forma que le permite usar el presente de indicativo, pero verbaliza su contenido.

momento de la infancia de Clare. Narrar e imaginar lo que escuchó de un tercero, Clare, en Oxford permite al narrador-personaje usar comillas simples, en una suerte de cita, y utilizar el presente de indicativo:

‘La niña inglesa mira ahora el negro puente de hierro esperando a que lo atraviese un tren, para verlo iluminado y reflejado en el agua, uno de esos trenes de colores vivos, llenos de luz y de inaudible ruido, que atraviesan el río Yamuna de tarde en tarde, el río Jumna que ella mira pacientemente desde su casa en lo alto cuando ya ha anochecido. Pero ese tren no aparece, y por el puente en tinieblas transitan ahora, en cambio, vacilantes y temerosas, tropezando acaso con los rieles, pisando la grava, dos figuras que son John Gawsorth y la madre de la niña que mira, Clare Newton, una mujer que es joven, más joven de lo que es su hija esta noche en Brighton.’ (pág. 276)

Nótese el uso de comillas simples en la narración de esta historia hipotética: el personaje que lleva al cabo está narración extradiegética, el profesor español, nos consigna la historia en el momento en que está escuchando a Clare,⁶⁵ el adverbio *ahora* señala la deixis⁶⁶ del personaje: está en ese momento escuchando a Clare narrar su historia.

⁶⁵ El hecho de que el narrador-personaje cuente la historia que está escuchando de Clare facilita una reformulación no obligatoria pero sí inherente al mecanismo de citación: “Llamaremos citación a la operación que consiste en poner en contacto dos acontecimientos lingüísticos en un texto, al proceso de representación de un enunciado por otro enunciado [...] la citación produce la imagen verbal de otro objeto verbal, real o inventado, anterior, posible, futuro. Ya sabemos que esta imagen no será completa y fiel, ya que su producción se efectúa mediante una inevitable recontextualización del texto citado [...] en efecto, cada texto, en cuanto enunciado, esto es, producto de una enunciación, es sólo una parte –nadie duda que fundamental- de un acontecimiento lingüístico que incluye al productor o sujeto de la enunciación y a la situación de enunciación o entorno. El entorno consta de elementos lingüísticos (que forman el “contexto”, donde caben todos los contextos suscitados, aludidos, trascritos) y elementos extralingüísticos, organizados entorno al aquí y ahora de la enunciación. Al poner en contacto dos textos, la citación pone en contacto, pues, dos acontecimientos lingüísticos independientes e “intraducibles” uno por el otro en forma completa [...] El texto original aparece en el texto citador como una imagen desprovista de gran parte de su entorno, por lo cual su significado puede ser diferente e incluso opuesto al que tenía en su situación original. De ahí la distorsión de la imagen, que, sin embargo, debe ser reconocible: de otro modo, no quedaría rastro del proceso de citación. [...] El ED aparece siempre en contextos narrativos; la expresión que se cita está enmarcada por otro discurso, del que depende lógicamente y comunicativamente, pues el discurso citado funciona como una mención que se usa en mi discurso como tal mención, pero que también puedo usar, comprometiéndome con la verdad de sus proposiciones; discurso más o menos violentado, pervertido, dotado de nuevo significado en el contexto de la citación. En el texto narrativo literario, el ED de los diálogos marca la zona del “discurso del personaje”, que suele oponerse en bloque al del narrador; en distintos niveles, los citadores pueden ser o bien el narrador básico, o un narrador momentáneo (un personaje en funciones narrativas). Estas citas marcadas por medios gráficos y sintácticos (guiones,

Van cogidos de la mano y es Armstrong quien guía a la madre, se van apoyando en los hierros diagonales entrecruzados, se van agarrando a ellos, como si temieran caerse y caer al agua, aunque es posible que sea para eso para lo que han ido al puente, para caer y hundirse, o acaso no, y simplemente lo están atravesando a pie, con dificultades, quizá están huyendo, o están aturdidos, o perturbados, o ebrios, o enfermos, quizá no saben lo que están haciendo. La niña distingue en seguida sus dos figuras en la oscuridad porque ambas van vestidas de blanco y porque una de ellas es su madre (y porque quien será Clare Bayes sólo tiene ojos para la estructura de hierro que anuncia carruajes de mil colores). “Ahí está mamá”, dice la niña señalando hacia el puente, y el aya no le hace caso en un primer instante, no levanta la vista y sigue canturreando algún canto insignificante mientras cose o no hace nada y se limita a tener juntas las manos sobre el regazo al tiempo que vigila a la niña que se le ha encomendado. La niña ve como el hombre que tal vez es Gawsworth avanza hasta la mitad del puente, siempre llevando tras de sí a la madre, y aunque la niña aún no lo sabe – se lo irá susurrando el aya durante su futura infancia, sin contárselo todo hasta mucho más tarde: sin contarle hasta que lo exija-, están en el puente desde el que se ha arrojado más de un apareja de desdichados amantes. Pero quizá ellos no van a arrojarse, aunque es bien posible que esa noche ya sean eso, una pareja de

comillas, cursivas, y verbo introductor) se diferencian de otras citas que también pueden considerarse directas pero que no están formalizadas, [...] En el EI el discurso se narra, lo que no quiere decir que la cita sea enteramente reformulada, sino que aquí no se trata de reconstruir una secuencia de palabras, el *utterance act*, sino de reconstruir el acto proposicional. En el EI la exactitud de la traslación consiste en no tergiversar, pues, un acto proposicional, pero la forma del enunciado citado, cualquiera sea el grado de su probable reproducción, está pérdida, pues no puede reconstruirse a partir de su traslación [...] En el EI los límites entre el relato de palabras y la reproducción de palabras son inciertos, y nos llevan a plantearnos si es posible trasladar proposiciones, contenidos en un lenguaje completamente diferente del que se usó para enunciar esos contenidos. Véase Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, 1984, págs. 59, 80-81

⁶⁶ La posición del narrador-personaje con respecto a la historia hipotética sigue siendo extradiegética, el *ahora* marca su posición como personaje que escucha la narración de Clare: “La deixis se refiere a las conexiones entre el discurso y la situación en la que se utiliza el discurso. La palabra “deixis”, que deriva de la palabra griega que significa “mostrar” o “indicar”, se utiliza para denotar los elementos del lenguaje que se refieren directamente a la situación. Las palabras déicticas son aquellas que poseen un punto de referencia dependiente del hablante o autor, y que está determinado por la posición que este ocupa en el espacio y el tiempo [...] La *deixis de persona* se realiza a través de los pronombres personales. El hablante como primera persona, “yo”, dirige la emisión al oyente como segunda persona, “tú”, y puede estar hablando de una tercera persona, “él” o “ella” [...] En el caso de la *deixis de lugar*, un hablante puede referirse no solamente a través del uso de pronombres demostrativos, sino también con el uso de adverbios de lugar: “aquí” y “allá”. [...] un fenómeno interesante dentro de la deixis de lugar es la ambigüedad que surge cuando las referencias pueden producirse desde distintas posiciones espaciales. [...] La *deixis de tiempo* parecería una forma simple de deixis. Los recursos del lenguaje son los adverbios de tiempo tales como: “ayer... ahora... mañana...” y los tiempos verbales. Los verbos, sin embargo, a veces tienen otra función además de referirse a un tiempo específico. Cfr. Jan Renkema, *Introducción a los estudios sobre el discurso*, Barcelona, Gedisa, 1999, págs.102, 103, 104, 105

amantes desdichados que sin embargo están en el puente por otro motivo, quién sabe, puede que el propio Gawsorth, que guía a la madre, no sepa demasiado bien cuál es el motivo. Armstrong saca su petaca metálica del bolsillo de su chaqueta blanca, pero ya no brinda ni discurrea ni la acerca a los labios de la primera Clare Newton, que reían tanto (a los labios besados tanto), sino que bebe unas gotas apresuradamente, casi a escondidas de la mujer que le ama y le va siguiendo: ella lleva la mirada baja, mientras que él la lleva alzada, es posible que ella tenga vértigo, que no pueda evitar mirar hacia abajo, hacia el ancho río de aguas azules (o negras porque es de noche), y que además esa sea la única forma de irse acostumbrando a ellas, porque tal vez la madre sí va a arrojarse, puede que ella esté más decidida y que se pregunte si Gawsorth o Terry Armstrong, saltará también, como se han prometido y han planeado. A Clare Newton primera no se le escapa que él va bebiendo tragos de su petaca metálica, quizá para irse acostumbrando – él- al líquido que les aguarda; y tampoco se le escapa al aya, que ahora ya mira hacia el puente porque la niña ha insistido (“Mira, ahí está mamá con un hombre”), aunque mira atónita y sin comprender todavía lo que está viendo. Quizá se lo hayan prometido y lo hayan planeado y lo hayan acordado la noche anterior, la madre y el hombre, o durante el día, en una habitación de hotel, y lo han acordado (Clare Bayes no lo sabe, nadie lo sabe) porque no se les ocurre otra solución que la de detenerse en seco, Gawsorth es calamitoso y se ofusca y además no es serio y bromea y juega (su pensamiento es errático, su carácter endeble), y no puede aceptar que la vida se ponga al día también con él, que lo centre y lo cargue, el rey de Redonda no puede tener heredero ni hacerse cargo de ningún niño, ni siquiera puede hacerse cargo de la mujer que ama y que lleva uno suyo dentro, quizá no podría aunque no lo llevara. Y Clare Newton lo ha acordado con él (Clare Bayes no lo sabe, no lo sabe nadie) porque está asustada y desesperada, tres días y cuatro noches lleva sola y sin casa y quizá sin dinero, en hoteles baratos o vagando acaso por la ciudad ahora inhóspita mientras Armstrong tarda en aparecer y allí no hay nadie que se ocupe de ella, tres noche y cuatro días desconcertada, aterrada, sin poder creer lo que está pasando: su voluntad anda errante, ya no sabe retenerla, demorar su marcha, ya no es suya del todo, como la de un enfermo o un viejo o como la de un perturbado. Él bebe, ella mira el agua. Los dos se paran en mitad del puente, se tambalean. Gawsorth le pasa el brazo –su brazo fuerte- por encima de los hombros, como se pasa el brazo a las personas a las que se protege y quiere, y con la otra mano se agarra a un hierro diagonal que se cruzará con otro, y

en la primera mano sostendrá la petaca, que seguramente está vacía aunque él no se ha dado cuenta. Ahora Armstrong mira hacia abajo, y la madre en cambio mira hacia arriba, tratando de divisar el jardín de su casa a la que no volverá, y a su hija en lo alto, preguntándose si estará aún mirando, esperando que no esté mirando, que el aya Hilla la haya acostado y le esté cantando porque ya haya pasado el tren correo que viene de Moradabad y marca el fin del día para la niña (pero Clare Newton ignora que hoy también ese tren lleva mucho retraso). La pareja de amantes que sólo desde hace poco son amantes desdichados permanece inmóvil, no prosigue su marcha, esa pareja no acaba de atravesar el puente. Y es entonces cuando aparece tras un recodo el tren correo de Moradabad, el tren que la niña inglesa está esperando como todas las noches de su infancia extranjera presente y futura y del Mediodía, ese tren que llega siempre con incalculable retraso (nadie puede calcularlo, y esta noche no lo ha calculado nadie), y que por eso, aunque ya se acerca a su destino, no parece nunca que vaya a aminorar la marcha. (págs. 276-280)

La narración siempre discurre por el tono dubitativo o de posibilidad lo cual se apoya en abundantes conjunciones disyuntivas, los adverbios ("quizá", "tal vez") los verbos en subjuntivo y las cláusulas parentéticas que aclaran la irrealidad de lo que se está diciendo ("Clare Bayes no lo sabe, no lo sabe nadie", "pero Clare Newton ignora que hoy también ese tren lleva mucho retraso") aunque se esté diciendo en presente⁶⁷ y sin transiciones. Esta historia hipotética muestra un ambiente nocturno donde hay dos partes bien definidas: un río cruzado por un puente en el que transitan Gawsorth y Clare Newton y en una posición superior el balcón de la casa de los Bayes, con el aya, la niña y el padre a un costado en el jardín familiar; ofrece una gran cantidad de características de los personajes al

⁶⁷ La utilización del presente tiene un fundamento gramatical que le da validez en el relato: "Se llama *tiempo* a una categoría gramatical, generalmente asociada al verbo, y que traduce diversas categorizaciones del tiempo 'real' o 'natural'. La categorización más frecuente es la que opone *el presente*, momento en el que se produce el enunciado ('o ahora'), al *no presente*, pudiendo éste ser el *pasado*, antes del momento del enunciado ('antes de ahora') y el *futuro*, después del momento del enunciado ('después de ahora'); estos tres tiempos constituyen los tiempos absolutos. Pero el presente es también el no pasado y el no futuro, lo que lo hace adecuado para traducir las verdades intemporales (La Tierra gira alrededor del Sol)", véase Jean Dubois *et al*, *Diccionario de lingüística*, Madrid, Alianza, 1979, pág. 601. No quiero decir con esto que el presente que se utiliza en las narraciones hipotéticas sea un presente histórico sino que es un presente que aparece en una narración intemporal.

proponer los posibles pensamientos de Gawsorth Y Clare Newton, un gran dramatismo al alternar lo que sucede en el puente y lo que ocurre en el balcón de la familia hasta la climática aparición del tren: el virtual discurso indirecto del narrador-personaje está reformulado y la disposición formal del texto apunta a tres elementos tradicionales: desarrollo, clímax y desenlace:

Gawsorth vuelve la mirada hacia el tren que surge, mientras que la madre lo oye venir (oye encima el ruido de hierro que es inaudible para la niña) sin necesidad de mirarlo, vuelve a mirar sólo el agua. La luna es pulposa y móvil y como una astilla. Y entonces Armstrong levanta el brazo con que rodea los hombros de la primera Clare Newton, se libera y la suelta, y ahora con ambas manos –con esas manos que pilotaron aviones y que pedirán limosna- se agarra y pega el cuerpo a los hierros diagonales entrecruzados, la borrachera ida repentinamente, la petaca soltada y caída, los ojos muy abiertos y llenos de espanto como los del perro de Alan Marrito justo antes de que le cortaran la pata trasera izquierda en la estación de Didcot. “Son tantas las cosas que nos retienen”, quizá piensa Gawsorth aferrado a los hierros, “y todo puede aún darse.” O quizá no lo piensa, lo sabe. También la madre debe saberlo, pero sin embargo aguanta hasta el último instante con su cuerpo tan cercano a la vía –su cuerpo que empieza a abultarse con lo que aún no es ni será el hermano menor de Clare Bayes- y no sigue el ejemplo de Armstrong, los dos amantes no hacen lo mismo, y en vez de aferrarse también a los hierros, la madre cae o salta por entre ellos, se arroja al agua con su vestido blanco (blanco como el pelo de Cromer-Blake, y como el de Rylands, y como los pechos de Muriel, la falsa gorda de Wychwood Forest), Clare Newton su nombre. Y mientras Clare Newton salta y Terry Armstrong no salta, pasa el tren ocupando entero el puente de hierro, de punta a punta, y alumbrando el río con sus ventanillas (los hombres de las gabarras se desequilibran, mirando hacia lo alto), y esa es la imagen que ayuda a la niña a conciliar el sueño y a conformarse con la idea del siguiente día en una ciudad a la que no pertenece y que sólo verá como suya cuando la haya dejado y no tenga más oportunidad de recordararla en voz alta que con su hijo o con un amante, pues los amantes sirven para lo que los hijos sirven, principalmente para escuchar nuestra historia. La madre cae con su sensación de descenso, con su sensación de carga, con su sensación de vértigo, de caída y gravidez y peso, con su cuerpo abultado y su rostro desdibujado, con su falsa gordura y

su abatimiento. Y los ojos de Gawsorth –que ahora llevan años cerrados y sin mirada de ninguna clase- ven cómo cae y se hunde el cuerpo de quien él amaba; y la niña Clare contempla desde lo alto cómo desaparece en las aguas azules de ese río brillante y claro en la noche el cuerpo de quien amaba –la madre que no puede recordar esta noche en Brighton-; y quizá el padre, desde el borde del jardín, junto a la casa, ve también cómo tarda en salir a la superficie y no sale el cuerpo de quien aún amaba. (Los tres ven matarse a la persona que aman.) Y es el aya Hilla, que ve cómo los hombres de las gabarras no dan con el cuerpo amado que se llevó la corriente, quien revelará el secreto, porque no lo harán Terry Armstrong, ni el padre ni tampoco el puente de hierro sobre el río Jumna. Y cuando el tren ha pasado y Clare Bayes que era entonces Clare Newton pierde ya de vista la linterna oscilante del último coche al que con la mano ha dicho un adiós que nunca fue dicho para ser respondido porque allí ya no estaba quien podía responder a él, ese puente vuelve a quedar vacío, en tinieblas, ocioso y difuminado. En él sólo queda durante unos segundos la otra figura blanca, que quizá vomita sobre el río Yamuna como un mendigo oxoniense sobre el río Isis, antes de que se aleje por él corriendo, espantado, el último rey de Redonda, el escritor John Gawsorth, el *Escritor de Verdad* que ya no volverá a escribir ni dejará ningún rastro. O acaso sólo una petaca metálica que tal vez sigue allí desde aquella noche, aplastada, oxidada y vacía entre los rieles' (págs. 280-283)

El narrador deja más indicios de su reformulación (“-su cuerpo que empieza a abultarse con lo que aún no es ni será el hermano menor”, “los ojos de Gawsorth -que ahora llevan años cerrados y sin mirada de ninguna clase-”, “-con esas manos que pilotaron aviones y que pedirán limosna-”), nos hace creer que la historia que está oyendo de Clare tiene relación con lo que él investigó sobre la vida de John Gawsorth, de esta manera el amante de Clare Newton y el escritor “rey de Redonda” resultan ser un mismo personaje y al relacionar ambos planos –la infancia de Clare y la biografía de Gawsorth- crea una nueva historia que a pesar de que toca el ámbito de la especulación resulta válida para el relato uniéndose a éste como la posible ficción de la ficción.

Es importante la trascendencia de las tres historias hipotéticas que hemos tratado, no sólo desde el punto de vista formal, sino también por la carga de significado que aportan a la historia en los momentos en que ésta ofrece un límite por el conocimiento restringido del narrador-personaje. Javier Marías apunta:

En mis novelas -y más bien como trasfondo-, hay una imposibilidad de no saber a ciencia cierta nada, y la importancia por tanto de la conjetura, de la especulación y de la imaginación.

La verdad depende del presente. Fuera del presente no hay más verdad. No hay verdad ninguna. Entonces hay verdad en tanto que se la sigue afirmando, pero, por así decirlo, necesita ser renovada una y otra vez. Por eso se pone el ejemplo de Marco Antonio y Bruto en el *Julio César* de Shakespeare. Lo asombroso de esa obra es que sale Bruto, da una serie de explicaciones y el público le aclama. Y sale luego Marco Antonio y dice otra serie de cosas y el *mismo público* le aclama. A mí mismo me ha pasado, como espectador de la obra o de la película de Mankiewicz donde Marlon Brando y James Mason están muy bien como actores, que cuando está hablando Bruto me parece que Bruto tiene razón, me convence. Cuando habla Marco Antonio también me convence. ¿Si Bruto volviera a salir después de Marco Antonio, acaso no hubiera vuelto a convencer y no le hubieran vuelto a aclamar? Acaso el que la gente se rebeló contra los asesinos de César se deba única y exclusivamente al hecho de que el último en hablar ha sido Marco Antonio, y no porque su verdad sea más verdad que la otra, porque, de hecho, tenemos la prueba de que las dos nos parezcan razonables, verdaderas, convincentes. Entonces, hablando de verdades... por ejemplo políticas, no de La Verdad, claro, sino de verdades sujetas a las afirmaciones de las personas, e incluso a la retórica, podríamos decir eso: cada verdad es válida en tanto que es reafirmada indefinidamente. En el momento en que deje de afirmarse ya no lo es, y puede ser sustituida por otra que no ha de ser menos verdad porque sea contradictoria. También dos cosas totalmente opuestas pueden ser ambas verdaderas. Esto sucede en mis novelas.⁶⁸

Si dos asuntos de carácter opuesto pueden ser considerados en la realidad como verdaderos por el sólo hecho de reafirmarse en el presente es posible considerarlo

⁶⁸ Cfr. Castellanos, Luis H., "La magia de lo que pudo ser", en *Javier Marías*, 18 de mayo de 2003, <http://www.javiermarias.es/main.html>

también en el estatus de lo ficticio; Félix María Bonati afirma:

Las frases novelísticas tienen todos los atributos de sentido y función de las frases no novelísticas; son afirmaciones, tienen objeto de referencia, son verdaderas o falsas. Pero: no son frases reales, sino tan ficticias como los hechos que describen o narran, y no son frases dichas por el novelista, sino por un hablante meramente imaginario. Porque son ficticias y parte de un mundo de ficticio, pueden tener, además de las propiedades comunes a toda frase, propiedades fantásticas. Por ello es natural en ellas lo que sería ilegítimo en el discurso real [...] las frases ficcionales no difieren de las reales en la naturaleza y estructura del "speech act" a que pertenecen, ni en su función lógica, sino en su estatus óptico.⁶⁹

En la realidad se usa como referencia la distinción verdad / no-verdad pero en la ficción la distinción verosímil / no verosímil se utiliza de acuerdo con la relación que guarda la ficción con la realidad; la historia hipotética es verosímil por su capacidad de referirse a la historia "real" que se está contando, por lo tanto es válida desde su formulación para explicar o ilustrar un asunto que escapa al conocimiento. Vargas Llosa comenta:

En efecto, las novelas **mienten** [...] mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. [...] Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos –ricos y pobres, geniales y mediocres, célebres u oscuros- quisieran una **vida distinta** de la que llevan. Para aplacar –tramposamente- ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela hay una inconformidad y un deseo.⁷⁰

Las historias hipotéticas no funcionan como mentiras porque no niegan nunca su referencia "real", siempre se establecen como una especulación, una manera de acceder a lo

⁶⁹ Cfr. "El acto de escribir ficciones", en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996, pág. 214

⁷⁰ Cfr. "El arte de mentir", en *Los novelistas como críticos*, México. F. C. E., 1991, pág. 400

que no se conoce. La necesidad de hacer ficción⁷¹ se puede abordar desde diferentes puntos de vista, uno de ellos es el de Wolfgang Iser quien afirma:

La ficcionalización es la representación formal de la creatividad humana, y como no hay límite para lo que se puede escenificar, el propio proceso creativo lleva la ficcionalidad inscrita, la estructura de doble sentido. A este respecto, nos ofrece la oportunidad paradójica [...] de estar tanto metidos de lleno en la vida y al tiempo fuera de ella. Esta circunstancia de estar simultáneamente implicados en la vida y apartados de ella, promovida por una ficción que representa la implicación y con ello provoca el apartamiento, ofrece un tipo de universalidad intramundana que de otra forma resultaría imposible en la vida cotidiana [...] Parece que *necesitamos* este estado “extático” de situarnos al lado, fuera y más allá de nosotros mismos, atrapados en nuestra propia realidad y al tiempo apartados de ella, y este hecho se deriva de la incapacidad que tenemos para hacernos presentes a nosotros mismos [...] Malone, de Samuel Beckett, dice: “vive e inventa” porque no sabemos lo que es vivir, y por eso tenemos que inventar lo que escapa al conocimiento [...] Si deseamos tener lo que sigue siendo impenetrable, nos vemos conducidos más allá de nosotros. Y como nunca podemos ser al tiempo nosotros mismos y adoptar esa posición trascendente con respecto a nosotros que resulta necesaria para afirmar lo que significa ser, recurrimos a la ficcionalidad. [...] la ficcionalización comienza donde el conocimiento termina, y esta línea divisoria resulta ser el manantial del que surge la ficción, por medio de la que nos extendemos más allá de nosotros mismos.⁷²

El hacer ficción nos obliga a apartarnos de nosotros mismos, vernos desde fuera e imaginarnos como nos gustaría

⁷¹ Es pertinente aclarar que hacer ficción no tiene que ver con hacer mentiras, Wolfgang Iser establece la diferencia: “El mentiroso debe esconder la verdad, pero por ello la verdad está potencialmente presente en la máscara que la disfraza. En las ficciones literarias los mundos que existen se ven sobrepasados y, aunque todavía son individualmente reconocibles, su disposición contextual les hace perder el aire de familiaridad. De ahí que tanto la mentira como la literatura siempre contengan dos mundos: la mentira incorpora la verdad y el propósito por el que la verdad debe quedar oculta, las ficciones literarias incorporan una realidad identificable, y la someten a una remodelación imprevisible. Y así cuando describimos la ficcionalización como un acto de trasgresión, debemos tener en cuenta que la realidad que se ha visto sobrepasada no se deja atrás, permanece presente, y con ello dota a la ficción de una dualidad que puede ser explotada con propósitos distintos. [...] las ficciones literarias cumplen otra condición que las separa de la mentira: descubren su ficcionalidad, algo que la mentira, por su parte, no puede permitirse.”, vid. “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias” en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997, pág. 44, 47

⁷² Vid. Wolfgang Iser, “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en *op. cit.* págs. 58, 60-61

ser y el vernos de esta manera promueve la recreación de nuestra persona y nuestro entorno. Pero también hay otro motivo que se podría explicar como el motor antropológico de la creación de ficciones:

La ficcionalización [...] da pie al libre juego que milita contra todo tipo de determinación, tomada ésta como restricción insostenible. En este sentido, la ficcionalización ofrece respuesta al problema que Alcmeón consideraba insoluble: unir principio y fin para crear una última posibilidad a través de la cual el final, incluso aunque no pueda ser sobrepasado, al menos pueda ser pospuesto de manera ilusoria.⁷³

De esta manera, hacer ficción es una posibilidad de sobreponerse a la limitación de la condición humana no sólo en el conocer sino también en el vivir: la ficción literaria nos da la posibilidad de que a través del texto amplíemos nuestra experiencia vital. Apunta Javier Marías:

Parece cierto que el hombre [...] tiene necesidad de algunas dosis de ficción, esto es, necesita lo imaginario además de lo acaecido y real [...] Prefiero decir más bien que necesita conocer lo posible además de lo cierto, las conjeturas y las hipótesis y los fracasos además de los hechos, lo descartado y lo que pudo ser además de lo que fue [...] Las personas tal vez consentimos, en suma, tanto en lo que somos como en lo que no hemos sido, tanto en lo comprobable y cuantificable y recordable como en lo más incierto, indeciso y difuminado, quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser [...] es precisamente la ficción la que nos cuenta eso, o mejor dicho, la que nos sirve de recordatorio de esa dimensión que solemos dejar de lado a la hora de relatarnos y explicarnos a nosotros mismos y nuestra vida. Y todavía es hoy la novela la forma más elaborada de ficción, o así lo creo [...] y cuando descubrimos que algo no era como lo vivimos [...] debemos echar eso al saco sin fondo de lo imaginario y tratar de reconstruir nuestros pasos a la luz de la revelación actual y del desengaño [...] El engaño y su descubrimiento nos hacen ver que también el pasado es inestable y

⁷³ W. Iser, *ibidem*, pág.65 El mismo Iser afirma: "Si las ficciones tienen una base principalmente antropológica, parece difícil postular que su inevitabilidad epistemológica tenga fundamento ontológico. Puede que esta sea una de las razones por las que no podemos hablar de ficción como tal, porque ésta sólo puede describirse en virtud de sus funciones, es decir, de las manifestaciones de uso y los productos que resultan de ello. Esto es evidente incluso a primera vista: en epistemología encontramos ficciones a modo de presuposiciones; en las ciencias son hipótesis; las ficciones proporcionan la base de las imágenes del mundo y los supuestos por los que guiamos nuestras acciones son también ficciones [...] en las imágenes del mundo, es un dogma cuya naturaleza ficcional debe quedar oculta, si se quiere evitar que la base se vea afectada; y en nuestras acciones diarias, es una anticipación.", cfr. *ibidem*, pág. 46

movedizo [...] El género de la novela da eso o lo subraya o lo trae a nuestra memoria y a nuestra conciencia [...] Las novelas *sucedan* por el hecho de existir y ser leídas, y, bien mirado, al cabo del tiempo tiene más realidad Don Quijote que ninguno de sus contemporáneos históricos de la España del siglo XVII [...] 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.⁷⁴

La novela como receptáculo de la ficción constituye el lugar idóneo para llevar al cabo las máximas aspiraciones del hombre. Julieta Campos sentencia:

El hombre ha necesitado siempre “relatar” la vida, convertirla en otra cosa, representarla, porque contar la vida en otro plano, en un nivel distinto de aquel donde ocurren y han ocurrido los hechos reales es oponer a la inminencia de la muerte la presencia de la obra. [...] El novelista recupera de alguna manera, o rescata, en el ámbito seguro y cerrado del relato, las pérdidas que supone la vida en el mundo. Si relatar es inventar una realidad paralela a la realidad que todos consideran real; si la necesidad de relatar surge porque hay vacíos que no pueden llenarse sino con palabras, hay que llevar el razonamiento hasta sus últimas consecuencias: la novela es el único modo de conjurar la amenaza constante del deterioro, del acabamiento, de la muerte y lo es porque quien recurre al relato para organizar lo que a sus ojos no tenía la suficiente coherencia, lo que se presentaba además como una amenaza ininterrumpida de finitud tiene siempre, al hacerlo, la sensación de crear algo con garantía de perduración infinita.⁷⁵

Estas son las historias que crea el narrador-personaje sobre su pasado pero que tienen la particularidad de ser una especulación que a pesar de no formar parte de lo que ha sucedido realmente resulta ser verosímil, ya que el narrador ha echado mano de los recursos discursivos antes vistos para presentar lo no sucedido como posible y casi seguro.⁷⁶ Por otro lado, es notable que el plano

⁷⁴ Cfr. Marías Javier, “Epílogo: Lo que no sucede y sucede”, en *Mañana en la batalla piensa en mí*, México. Alfaguara, 1998, págs. 416-419

⁷⁵ Vid. Campos Julieta, *Función de la novela*, pág. 243

⁷⁶ Alfonso de Toro comenta: “En *Todas las almas* no se narran acciones o historias en sí, sino más bien se relata los efectos emocionales de algunas acciones o historias en el yo narrador. Estas descripciones de estados emocionales pasan a ser en gran parte de la novela el objeto mismo de ésta. [...] La narración, como resultado de los recuerdos y pensamientos del yo narrador, tiene como consecuencia que elementos

mataficcional creado con estas historias hipotéticas provoca que el plano de realidad en la historia se amplíe, y funcione como un plano más allá de la ficción que se asemeja a la realidad: al ver el texto se nota una perspectiva enriquecida con planos que si no se inmiscuyen directamente sí entrañan relaciones que se fundamentan en el simple factor de la posibilidad, que al ser tratada humaniza el ámbito ficticio de la novela.

Las tres historias hipotéticas tienen su origen en la imaginación del narrador-personaje ante la imposibilidad de éste de conocer cierta información -natural carencia en un narrador-personaje de conocimiento limitado por su perspectiva: no puede conocer más de lo que vio o supo por terceros: la primera historia hipotética obedece al deseo del narrador-personaje de aminorar su sensación de desarraigo en el desconocido ambiente oxoniense por lo que busca otra referencia afectiva en Oxford, -Cromer-Blake ya era importante, "el padre y la madre"- Clare se instaura en una figura cómplice cuando se le revela al profesor español la infancia de la que será su amante, una niñez extranjera como la de él y por lo tanto cercana; la mirada entre Clare y el español es intensa no sólo porque se deduce una atracción mutua sino porque está implícita ya una identificación de raíz, desde el pasado, desde la edad temprana, con la cual se establece un lazo de historicidad y por lo tanto de legitimidad, necesaria para el profesor español. El Español no sólo accede a la mujer que le gusta sino que se autoafirma como ser, se legitima mediante otro personaje con el cual comparte un pasado semejante. Es desde

narrativos tradicionales tales como espacio y tiempo pierdan su importancia privilegiada, lo cual se manifiesta en transiciones abruptas y espontáneas. Por esta razón podemos afirmar que las percepciones y las formulaciones del yo narrador constituyen el objeto principal de *Todas las almas*. La historia de corte tradicional aparece en el mejor de los casos como producto de la imaginación del yo narrador, haciendo permeable el límite entre realidad y ficción dentro de la ficción." Cfr."El arte de escribir. La infinita soledad del narrador o el mundo desde adentro: ver, escuchar y cavilar. 3. *Todas las almas*: o la historia de una 'perturbación enajenante', 3.2 El micro-cosmos y variaciones temáticas.", Universidad de Leipzig, *Alfonso de Toro*, 18 de mayo de 2003, <http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Marias.html>.

esta historia hipotética que el narrador-personaje insiste en la falta de seguridad de lo que vio en los ojos de Clare en el momento en que se cruzaron sus miradas, pero también confirma que esto que imaginó en la *high table* lo confirmaría después a través de su trato con Clare: de este modo la historia imaginada funciona como una anticipación de lo que fue realmente la infancia de Clare en la India.

La segunda historia hipotética nace de la imposibilidad del profesor español de saber cómo se llevaban al cabo los interrogatorios de Dewar, de quien sí se establece una vida vacía de interés en su *college* oxoniense; al crear la historia hipotética, el narrador-personaje puede satisfacer su falta de conocimiento de la vida oculta de Dewar, aquello que Toby Rylands no le contó: la vida de espía-traductor del Inquisidor, lo cual funciona para mostrar la otra cara de la vida del Matarife: una existencia en constante espera del llamado para vivir plenamente; de esta manera se obtiene un conocimiento completo, una síntesis que será otro punto de referencia del narrador-personaje para su vida misma.

La tercera historia hipotética es un ejemplo de las relaciones que el narrador-personaje puede establecer entre su vida y la vida de Clare (la historia que está escuchando de Clare y la vida en Oxford del profesor español) así como la relación entre el pasado y el presente (la infancia de Clare y la relación actual entre Clare y el Español), y el pasado y la ficción (La historia recreada por Clare y la vida de Gawsorth): si el narrador-personaje vuelve a su pasado con el fin de explorarlo, esta exploración toma en cuenta lo desconocido pero no hay una actitud conformista con aquello que se desconoce, muy al contrario: la inclusión de dos voces narrativas en el texto -Cromer-Blake y Clare Bayes- nos manifiestan el deseo del narrador-personaje de

abordar lo desconocido; la ficción es una manera de salvar el límite del conocimiento pero sin perderse en especulaciones sin ningún punto de referencia con su realidad: las historias hipotéticas no son reales, pero sí son verosímiles y por lo tanto tan posibles que pueden complementar lo que realmente sucedió ya que ello es susceptible de olvidarse y por tanto de reformularse y complementarse con lo no ocurrido o lo posible.

Las historias hipotéticas aparecen no sólo como un divertimento sino constituyen una forma de conocimiento para el narrador-personaje⁷⁷, quien crea estas historias cuando es personaje en Oxford, la manera de abordar las tres historias hipotéticas implican la doble perspectiva del narrador-personaje pero es destacable que el origen de estas historias está en el pasado, no el presente. Desde el punto de vista formal, el valor conjetural de las historias hipotéticas es evidente, no se esconde, no se disimula; la abundancia de adverbios como *quizá*, *probablemente*, *tal vez*, acompañados por la conjunción adversativa *o* y las formas verbales con significado de probabilidad -pospretérito, antepospretérito de indicativo y pretérito de subjuntivo-subrayan el carácter hipotético de estas historias salidas de la imaginación del narrador-personaje; la manera de presentarlas es lo particular: no obstante ser historias no ocurridas, propuestas y fundamentadas en la mera posibilidad, al ser presentadas utilizando el presente de indicativo, dichas historias adquieren un significado

⁷⁷ Si consideramos que el narrador-personaje *hace* un recorrido en su pasado para reconocerse en él, es importante considerar lo que comenta Juan Soler: "Pero no se pase por alto que, anteriormente al hacer, el hombre necesita, de una u otra forma, haberlo anticipado precisamente como posibilidad, y desde que las posibilidades son enormemente variadas, el hombre tiene que actuar eligiendo entre ellas [...] El hombre es autor de sus posibilidades [...] de suerte que la vida humana se muestra como una auténtica 'creación imaginativa'. Vivir para el hombre es *previvir*, imaginar, fingir posibles haceres. [...] la imaginación es la que hace efectivamente posible la auténtica anticipación vital." Cfr. Juan Soler *El pensamiento de Javier Marías*, Madrid, Revista de Occidente, 1973, pág. 107

específico para ser tomadas en cuenta como historias tan posibles que pueden ser parte de la historia realmente acontecida, con lo cual el límite de la realidad del relato del narrador-personaje desaparece y lo real puede continuar en el ámbito que brinda la ficción. La manera de hacerlo es semejante en las tres historias hipotéticas. Pasemos a notarlo.

En la primera historia hipotética una simple pausa reflexiva, formulada en presente de indicativo y que interrumpe el mismo discurso narrativo del narrador-personaje, sirve de transición para retomar la narración también en presente de indicativo, la cual no se reserva el uso de una conjunción disyuntiva o y el empleo de un adverbio *quizá*, marcando ambo en la historia hipotética el valor optativo y conjetural de la historia narrada que al ser contada en presente de indicativo parece no sólo posible sino también segura.

En la historia hipotética de Dewar, el cambio a presente de indicativo se apoya en el manejo de cláusulas parentéticas que van acompañando a los diálogos, los cuales, al formularse en presente de indicativo favorecen a la voz narrativa la formulación de su discurso en presente. En esta historia hipotética, tras la implantación del presente de indicativo, la voz narrativa no tiene impedimento de introducir diálogos que sugieren opciones con la conjunción disyuntiva *o*: *o bien*, *o acaso*, lo cual sigue marcando el valor conjetural de la historia.

En la última historia hipotética el cambio al presente de indicativo es validado por la mediación del narrador-personaje en la narración de un discurso ajeno: el uso de comillas simples señala el pensamiento del narrador-personaje quien consigna lo que está escuchando de Clare

Bayes, la reformulación del discurso narrativo del profesor español valida el uso del presente de indicativo y la combinación de planos temporales diversos ya que cuenta tanto lo que está escuchando de su amante como lo que sabe de la vida de Gawsorth y de su misma experiencia vital oxoniense. A lo largo de esta historia no se evita nunca el uso de adverbios, la utilización abundante de conjunciones disyuntivas ni el tono dubitativo o de posibilidad; incluso hay cláusulas parentéticas cuyo contenido subraya el carácter conjetural de la historia. Sin embargo, el uso del presente de indicativo establece esta historia hipotética como posible, y hasta segura, sobre la manera de morir de la madre de Clare y su relación con Gawsorth.

Conclusiones.

En *Todas las almas* el tiempo se puede estudiar principalmente en dos planos, el presente y el pretérito, los cuales se presentan a través de un narrador-personaje que dará paso a cada plano temporal de acuerdo a su punto de vista o perspectiva que guarda con los acontecimientos⁷⁸. A cada momento temporal corresponde un lugar: para el pasado Oxford, para el presente Madrid; Oxford, dos años atrás, Madrid el ahora. Para el narrador-personaje ambos planos están sustancialmente diferenciados por lo que al abordar sus recuerdos irá alternando el presente y el pasado. Se ocupará de sus recuerdos y los comentará, los explicará y los apuntará simultáneamente a su rememoración.

El plano temporal del presente tiene un lugar de referencia -Madrid- punto de partida para el narrador-personaje y sus rememoraciones, desde esta dimensión el narrador-personaje nos da a conocer su situación vital en su narración: es un hombre casado, con un hijo, y con un ingreso mayor que en su pasado oxoniense, lo cual lo hace definirse como alguien completamente diferente a la persona que fue en Oxford, afirmación que se suaviza al final de la narración. Posee el diario de Cromer-Blake, lo cual le permite citarlo en dos ocasiones a lo largo de su discurso. Es sobresaliente el hecho de que, durante los momentos en que aborda sus recuerdos éstos son acompañados de comentarios, puntualizaciones y reflexiones -constantes y abundantes, entre paréntesis y rayas- que sirven tanto para aclarar o apuntalar sus recuerdos como para hilvanarlos, sin un orden cronológico constante.

⁷⁸ Cuando es presente se verá desde una perspectiva heterodiegética y cuando es pretérito se verá desde una perspectiva homodiegética.

El presente del narrador-personaje resulta estar menos detallado que el pasado el cual abordará continuamente, a pesar de esta preferencia en la cual el presente sirve como punto de enlace para pasar al pretérito, el presente también funciona por su valor comparativo y como lugar de reflexión para el narrador-personaje en esta rememoración de lo que fue su vida en Oxford.

Hay tres detalles formales que involucra dos voces narrativas y un cambio de nivel narrativo: a) la aparición de Clare Bayes, quien contará su misma historia; b) el cambio de nivel narrativo del narrador-personaje quien abandona su posición intradieгética para adoptar una perspectiva extradieгética⁷⁹, y c) la intromisión de otro narrador diferente al protagonista cuando se incluye el diario de Cromer-Blake para complementar lo ocurrido en la cena de Guy Fawkes.

El involucrar otros puntos de vista, creo que obedece al deseo del narrador-personaje de trascender sus naturales límites narrativos y a la voluntad de abordar su pasado con toda la información posible y mostrar una actitud crítica con respecto a la infidelidad de la memoria.

Las historias hipotéticas tienen que ver con esta especie de concepción huidiza de la realidad. Su aparición en la trama no es fortuita ya que no sólo nos anticipan la infancia de Clare, sino que también son una manera de conocer la vida oculta de Dewar⁸⁰. Las historias hipotéticas son imaginadas pero también son una manera de comprender lo que

⁷⁹ Cuando sigue a la familia de su amante en el museo Ashmolean, fenómeno que aparece en el momento en que el narrador-personaje se encuentra más alterado por el temporal abandono de Clare Bayes.

⁸⁰ Igualmente, el narrador-personaje puede combinar en una sola historia los planos temporales manejados en el texto –su vida en Oxford, la infancia de Clare, la biografía de Gawsworth, su perspectiva madreleña- con el fin de tener un comprensión global de su vida en Oxford.

supera el límite del punto de vista en el narrador-personaje, además de ser un cuestionamiento a nuestro concepto de realidad.

Por otro lado, la disposición de los hechos de la historia nos permite apreciar que la fragmentación de la trama es aparente: en primer lugar, existe una clara intención de dar una referencia temporal a casi todos los hechos ocurridos en los dos años de estancia en Oxford; sólo hay dos acontecimientos sin referencia temporal exacta -la conversación con Will y la clase de traducción con Dewar.

En segundo lugar, hay dos hechos que se dan en el primer año de la estancia en Oxford -la identificación con Clare Bayes en la *high table* y la visita de Alan Marriot los cuales se abordan casi a la mitad de la trama, en la sexta y octava división capitular respectivamente-, cuya posición en el texto los hace pasar casi encubiertos ya que el narrador-personaje prefiere anteponer la búsqueda amorosa de la mujer de Didcot o hablar de sus escapadas con Clare Bayes, lo que pone de manifiesto la importancia del amor en su estancia oxoniense y la relevancia de dos personajes: Cromer-Blake y Clare Bayes. Los hechos ocurridos durante el segundo año apuntan a desarrollar la relación del narrador-personaje con los personajes mencionados, a establecer la biografía de Gawsorth y mostrar su sensación de perturbación la cual tiene relación con las abundantes digresiones que aparecen en la novela.

Por lo tanto, la historia nos revela una disposición de causa-efecto: los acontecimientos del primer año del narrador-personaje en Oxford -la amistad con Cromer-Blake, el conocimiento de Clare Bayes y de Alan Marriot- motivan los acontecimientos del segundo año -la relación amorosa con Clare,

la investigación y descubrimiento de la vida de Gawsorth. Los dos años no están separados: el narrador-personaje no descuida la mención de los motivos detonantes de los demás hechos pero hace énfasis en los efectos que padeció por su estancia en Oxford: su deseo por Clare, su estado de perturbación por diversas causas: por su identificación con los mendigos oxonienses, por el conocimiento de la vida y fin de Gawsorth, por la vida vacía de Dewar y por la sensación de inmovilidad que le provoca el transcurrir del tiempo en Oxford.

La trama, construida a través de diecisiete divisiones tipográficas consideradas como capítulos para el presente análisis, está caracterizada por un abundante uso de comentarios, explicaciones o puntualizaciones, entre paréntesis o guiones cortos, y amplias digresiones que señalan la capacidad reflexiva del narrador-personaje quien recuerda su pasado oxoniense y lo apuntala críticamente desde su presente, alternando sus dos naturales perspectivas: narrador y personaje. La intención del narrador-personaje de establecerse como alguien diferente de aquél que vivió dos años en Oxford, al comienzo de la novela, nos hace pensar en que seremos partícipes de la triste memoria de quien narra; sin embargo, este deslinde se suaviza al final, tras reflexionar los hechos de su pasado oxoniense y establecer un puente significativo cuando al final del texto hace una comparación entre él mismo y los personajes oxonienses.

Formalmente, las analepsis externas parciales dan lugar a tres elipsis implícitas amplias -un salto del primer año de estancia del profesor español al segundo año, del capítulo tercero al cuarto; otro salto pero ahora del segundo año al primer año, del capítulo quinto al sexto y finalmente otro

salto del primer año al segundo año, del capítulo octavo al noveno. Estos cambios abruptos obedecen a la intención de tratar los acontecimientos del primer año -trascendentes para explicar los hechos del segundo año- pero sin aislarlos y mostrarlos en un aparente desorden.

A partir del capítulo noveno las elipsis serán menos extensas -tres meses de diferencia entre acontecimientos- ya que solamente se trata lo ocurrido durante el segundo año de estancia oxoniense. La diferencia en el tamaño de las elipsis nos hace proponer la existencia de una diferencia de significación en lo que cuenta el narrador-personaje: alternar dentro de los primeros ocho capítulos lo acontecido en el primer año de su estancia en Oxford con los hechos pertenecientes al segundo año que muestran su relación amorosa con Clare y su fuerte amistad con Cromer-Blake, establece implícitamente las referencias fundamentales -el amor y la amistad- con las que el Español navega en sus recuerdos sin perderse, reflexivamente.

Posteriormente, más diestro en su rememoración, más dueño de sus emociones, se ocupa del momento más fuerte de su perturbación, los fallidos paliativos para no sentirse solo, que lo único que provocan es un aumento de su actividad intelectual que relaciona, ata cabos y busca explicaciones y llenar vacíos aun a través de la imaginación. Es aquí donde las analepsis externas parciales ya no muestran alcances tan alejados: a partir del capítulo trece, el narrador-personaje aborda sus recuerdos, en ese punto, desde el más distante -marzo de su segundo año- hasta el menos distante -junio del segundo año.

El narrador-personaje, tras haber navegado en su memoria y haber dominado sus recuerdos mediante la reflexión y el análisis, vuelve a su presente; su periplo memorioso más que provocar en él una catarsis lo sitúa en una posición cercana a la agnición: él mismo se da cuenta de lo que fue y está dejando de serlo, establece entonces la continuidad perdida que le hace verse en un presente con una vida cuyo pasado ha dejado atrás, ya no lo ve como algo desterrado de su existencia sino un pretérito que forma parte de su devenir existencial, hace una diferencia natural con su presente y lo proyecta hacia un futuro.

Una obra literaria necesita representar la realidad. Por esta necesidad de representación, la imitación lineal del tiempo es uno de los elementos para lograr que la ficción novelesca pueda ser verosímil.

En algún momento, un escritor necesita romper su límite en su percepción de la realidad; si una manera elemental de entender la realidad es representarla con un tiempo cronológico, el deseo de abarcar la totalidad de esa realidad implica no usar un camino convencional o cronológico.

La disposición formal de la novela tiene como objetivo, conocer más, abarcar en su totalidad la realidad pasada, para ello se usan diferentes astucias: a) alternancia de una perspectiva extradiegética e intradiegética, b) involucrar a otros dos narradores y c) el uso de la imaginación como una manera de acceder a lo desconocido. La aspiración del narrador-personaje no es exitosa: no logra ser omnisapiente, pero sí puede especificar y conocer los elementos que le impiden insertar la totalidad de su pasado oxoniense en su vida presente. Es por esta imposibilidad de entender la totalidad

que el narrador-personaje renuncia a una disposición cronológica y apela a una discontinuidad temporal con el fin de abordar específicamente sus recuerdos.

La novela está escrita para recuperar un tiempo desterrado, perdido ¿para qué fin se intenta pasar al pretérito y tras entenderlo, insertarlo en la existencia de quien lo recuerda? Me parece evidente que el narrador-personaje necesita completar su continuidad existencial y auto reconocerse para proyectarse hacia un futuro cierto, como alguien que entiende su propia evolución al conectar su pasado y su presente; sobre mi dicho hay varios elementos en el texto que son establecidos por el mismo narrador-personaje: a) al principio de la narración menciona que es una persona diferente a la de su pasado pero en el último capítulo del texto afirma que *está dejando* de ser ese personaje del pasado -lo que hace pensar ya no en una ruptura con su pasado sino en una continuidad-; b) en este mismo último capítulo, el narrador-personaje hace un recuento tanto de los rasgos perdidos que lo relacionaban con personajes oxonienses como de las características que guarda todavía con su pretérito; y c) en su presente madrileño, el protagonista tiene una vida diferente -una mujer, un hijo- que le motiva a hacer su futuro: el mismo protagonista menciona al final del texto que guardará para su hijo las monedas que le quedaron de Oxford, mención simbólica del valor referencial del pasado como el ámbito de la experiencia y fundamento de lo venidero. El narrador-personaje de *Todas las almas* rescata su pasado lo que le permite hacerlo formar parte de su experiencia vital, situarlo en la realidad de su presente -y adquirir la noción del hombre que es y el hombre que ha sido- y señala una

certidumbre hacia el porvenir -imágenes del hombre que podrá ser y del hombre que no será.

Bibliografía.

- BARTHES Roland, *et al*, *Análisis estructural del relato*, traducción de Beatriz Dorriots del texto de Humberto Eco y Ana Nicole Vaisse del Dossier, quinta edición, México, Coyoacán, 2001. (Diálogo abierto, 56)
- BELLO, Andrés, *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, EDAF, 1982. (EDAF Universitaria, 16)
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general II*, cuarta edición, México, Siglo XXI, 1981.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, quinta edición, México, Porrúa, 1995.
- , *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, tercera edición, México, Limusa-Noriega, 1990.
- BORNEAUF y Ouellet, *La novela*, traducción de Enric Sullà, quinta edición, Barcelona, Ariel, 1989.
- CAMPOS Julieta, *Función de la novela*, Joaquín Mortiz, México, 1973.
- DOLEŽEL, L. *et al*, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco / Libros, 1997.
- DUBOIS, Jean, *et al*, *Diccionario de lingüística*, versión española de Inés Ortega y Antonio Domínguez, Madrid, Alianza, 1979.
- Enciclopedia universal ilustrada. Europeo americana*, 199 tomos, Madrid, Espasa Calpe, 1966.
- Encyclopaedia universalis*, 23 volumes, Paris, Encyclopaedia universalis, 1985.
- FERRATER Mora, José, *Diccionario de filosofía 1. A D*, Madrid, Alianza, 1981.
- GARRIDO Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.

- KLAHN y Corral, W. H., *Los novelistas como críticos*, volumen 2, México, F. C. E., 1991.
- MARÍAS, Javier, *Todas las almas*, segunda edición, Madrid, Alfaguara, 1998.
- *Mañana en la batalla piensa en mí*, México, Alfaguara, 1998.
- MAYORAL, Marina, (coordinadora), *El oficio de narrar*, segunda edición, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, 1990.
- NICOL, Eduardo, *Psicología de las situaciones vitales*, segunda edición, México, F. C. E., 1963.
- PAREDES, Alberto, *Las voces del relato*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1987.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, UNAM-Siglo XXI, 1998.
- POTTIER, Bernard (director), *El lenguaje. (Diccionario de lingüística)*, Bilbao, Mensajero, 1985.
- POZUELO Yvancos José María, *La teoría del lenguaje literario*, cuarta edición, Madrid, Cátedra, 1994.
- REDONDO, Goicoechea, Alicia, *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid, Siglo XXI, 1995.
- RENKEMA, Jan, *Introducción a los estudios sobre el discurso*, traducción María Luz Melón, Barcelona, Gedisa, 1999.
- REYES, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, 1984. (Estudios y ensayos, 340)
- , *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, segunda edición, Madrid, Arco Libros, 1995.
- SECO, Manuel, *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

- SOLER Planas, Juan, *El pensamiento de Julián Marías*, Madrid, Revista de Occidente, 1973.
- SULLÀ, Enric, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996.
- TACCA, Oscar, *Las voces de la novela*, segunda edición, Madrid, Gredos, 1978. (Biblioteca románica hispánica. II Estudios y ensayos, 194)
- TORO, Alfonso de, *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea. (G. Márquez, M. Vargas Llosa, J. Rulfo, A. Robbe-Grillet)*, Frankfurt, Vervuet, 1992. (Teoría y crítica de la cultura y literatura, 3)
- WEINRICH, Harald, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, versión española de Federico Latorre, Madrid, Gredos, 1968.

Hemerografía.

Villoro, Juan, "De espías y otros fantasmas. Conversación entre Javier Marías y Juan Villoro" en *Letras Libres*, México, diciembre 2002, págs. 37-38

Masoliver Ródenas, Juan Antonio, "Todas las almas, de Javier Marías: Historia de una perturbación", en *Ínsula*, 517, Madrid, enero 1990, págs. 21-22

Internet.

Vega, Montse, *Javier Marías*, 18 de mayo del 2003, <http://www.javiermarias.es/main.html>
Universidad de Leipzig, Alfonso de Toro, 18 de mayo del 2003, <http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Marias.html>