

L'ÉCRIVAIN À L'ŒUVRE

DANS LE RÉCIT DE FICTION
ESPAGNOL CONTEMPORAIN

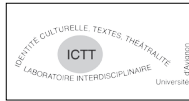
NATALIE NOYARET

ANNE PAOLI

(ED.)



Ouvrage publié avec le soutien du LASLAR – EA 4256 (Lettres, Arts du Spectacle, Langues Romanes) de l'Université de Caen-Normandie, d'ICTT – EA 4277 (Identité Culturelle, Textes et Théâtralité) de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, du MIMMOC – EA 3812 (Mémoires, Identités, Marginalités dans le Monde Occidental Contemporain) de l'Université de Poitiers et de NEC+ (Narrativa Española Contemporánea+)



© Éditions Orbis Tertius, 2017

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

ISBN : 978-2-36783-088-9

ISSN: 2265-0776

TABLE DES MATIÈRES

Natalie NOYARET, Anne PAOLI

Préface 7

CONFÉRENCE INAUGURALE

Deux écrivains à l'œuvre : José María Merino et Luis Mateo Díez

José María MERINO 15

Luis Mateo Díez 20

PREMIÈRE PARTIE

L'écrivain-écrivain : représentation, mise en abyme

Nadia MÉKOUAR-HERTZBERG

Figures d'écrivain.e.s et pratiques d'écriture 29

Diana CHECA VAQUERO

Amanuenses, copistas y novelistas fracasados en Juan Goytisolo : de
Paisajes después de la batalla a *La saga de los Marx* 45

Viviane ALARY

Représentations et mise en intrigue des processus d'écriture et de création
de l'œuvre dans les romans de Juan Marsé 59

Caroline BOUHACEIN

La proyección de la figura del escritor en *El centro del aire* de José María
Merino 77

Marine HEINRICH

L'écrivaine à l'œuvre : *Mientras vivimos* de Maruja Torres 93

Natalie NOYARET

La aventura de escribir y de escribirse : Luis Landero en *El balcón en
invierno* 107

Catherine ORSINI-SAILLET

L'écrivain à l'œuvre ou la valeur travail dans les romans de
Rafael Chirbes 123

Marie-Thérèse GARCIA	
La aventura de la escritura en <i>Hombres buenos</i> de Arturo Pérez-Reverte	141
Xavier ESCUDERO	
Figura(s) del escritor en <i>Oficio miserable</i> de Alfredo Gómez Cerdá y <i>Escritores</i> de Salvador Gutiérrez Solís	161
Murielle BOREL	
Traces d'écrivains dans <i>Invitación a un asesinato</i> de Carmen Posadas	177
Anne Sophie GULLO	
L'écrivain dans l'œuvre d'Alejandro López Andrada : figure et genèse.....	193
Anne PAOLI	
<i>Años lentos</i> , de Fernando Aramburu : les coulisses d'un roman en perspective	209
Émilie GUYARD :	
Écrire/(en)quêteur : la figure du détective-écrivain dans l'œuvre de Carlos Salem	225

DEUXIÈME PARTIE

L'œuvre : genèse, écriture, co-écriture, réécriture(s)

Pascale PEYRAGA	
<i>Capricho</i> (1943), d'Azorín, ou les passeurs de textes	245
Antonio PORTELA LOPA	
La vida de las sombras: César Muñoz Arconada y los tensos límites entre el escritor y el biógrafo	261
Cécile FRANÇOIS	
La mise en scène de l'écrivain et de son œuvre dans la trilogie humoristique de Jardiel Poncela	275
Álex MARÍN CANALS	
Escribirse y (re)crearse en los Nuevos Realismos: <i>Cómo viajar sin ver</i> de Andrés Neuman	293
Geneviève CHAMPEAU	
Cuando escribir es traducir: <i>El viajero del siglo</i> de Andrés Neuman...	307
Christine DI BENEDETTO	
Soledad Puértolas, une écrivaine à l'œuvre : conscience, procédés et jeux	321

Elvire DIAZ	
L'écrivain à l'œuvre dans la fiction d'Antonio Muñoz Molina : le miroir de l'écrivain	339
Elide PITTARELLO	
Retratos de familia en <i>Negra espalda del tiempo</i> de Javier Marías	353
Christine PÉRÈS	
L'écrivain et l'œuvre dans tous leurs états. Javier Cercas, Ricardo Menéndez Salmón, Antonio Muñoz Molina : pratiques d'écriture....	367
Gregoria PALOMAR	
L'écrivain à l'œuvre : une étude comparative de deux éditions de <i>El vientre de la ballena</i> de Javier Cercas.....	383
Amélie FLORENCHIE	
Littérature 2.0 et fantasmes de co-écriture.....	397

CODA

L'écrivain à l'œuvre : l'expérience de Manuel Alberca, biographe

Manuel ALBERCA	
El biógrafo, entre el desiderátum y el pacto, a propósito de <i>La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán</i>	413



RÉSUMÉS	423
LES AUTEURS / LOS AUTORES	437

RETRATOS DE FAMILIA EN *NEGRA ESPALDA DEL TIEMPO* DE JAVIER MARÍAS

Elide PITTARELLO

Università Ca' Foscari Venezia

VER CON LA IMAGINACIÓN

Las muchas imágenes que Javier Marías inserta en *Negra espalda del tiempo* (1998) han sido variamente comentadas por la crítica. A la luz de las teorías de la lingüística cognitiva y del debate sobre la imagen relativo al «giro icónico¹», se puede ahondar un poco más en esta práctica intermedial del escritor que, en España, ha innovado el género de la novela. Limito el análisis al ámbito familiar, recordando que Javier Marías se presenta a sí mismo como un escritor que habla en nombre propio. En *Negra espalda del tiempo* el escritor se expone como el viviente a quien la publicación de la novela *Todas las almas* (1989) le ha traído consecuencias. Trocando ficticiamente la escritura por la oralidad, da cuenta de ellas ritualizando el acto de habla como una vivencia del tiempo. Prescindiendo de las normas del relato testimonial, Javier Marías la narra

sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni buscar coherencia, como si lo hiciera con una voz antojadiza e imprevisible pero que conocemos todos, la voz del tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido y quizá por eso ni siquiera es tiempo, quizá lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es

1. W. J. T. MITCHELL, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009, p. 19-38.

el único ambiguo. Creo que esa voz que oímos es siempre ficticia, tal vez lo será aquí la mía².

La enunciación «tiene lugar» en el cuerpo del escritor, quien encarna el fundamento negativo del lenguaje, es decir la pérdida del referente que quisiera guardar a la vez que lo está expresando³. Es una actitud que reniega de la objetividad pensada por un sujeto, así como de la representación fidedigna de cualquier suceso, incluso si acudiera a la mimesis. Descartada la eficacia de los aparatos conceptuales, en la huella de Nietzsche el escritor funda su recelo en el origen metafórico del discurso:

En realidad la vieja aspiración de cualquier cronista o superviviente, relatar lo ocurrido, dar cuenta de lo acaecido, dejar constancia de los hechos y delitos y hazañas, es una mera ilusión o quimera, o mejor dicho, la propia frase, ese propio concepto, son ya metafóricos y forman parte de la ficción. «Relatar lo ocurrido» es inconcebible y vano, o bien es sólo posible como invención⁴.

Citando la *Retórica* de Aristóteles, recuerda Paul Ricœur que la metáfora «*met sous les yeux* parece qu'elle "signifie les choses en acte"⁵». Este tropo es una construcción, dado que «il n'y a pas de métaphore dans le dictionnaire, il n'en existe que dans le discours⁶». Sin embargo, crear metáforas no es un privilegio del arte literario, es la modalidad dominante del pensamiento en la vida cotidiana⁷. Es este el planteamiento cognitivista de George Lakoff y Mark Johnson: «Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica⁸». La metáfora conceptual abarca la vida, de la cual el lenguaje forma parte. Consiste en la comprensión de un campo semántico o «dominio fuente»

2. Javier MARÍAS, *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara, 1998, p. 11.

3. Elide PITTARELLO, «*Negra espalda del tiempo*: instrucciones de uso», in Maarten STEENMEIJER (ed.), *El pensamiento literario de Javier Marías*. Amsterdam – New York, NY: Rodopi, 2001, p. 126. El planteamiento es deudor de Giorgio AGAMBEN, *Il linguaggio e la morte*. Torino: Einaudi, 1982.

4. Javier MARÍAS, *Negra espalda del tiempo*, op. cit., p. 10.

5. Paul RICŒUR, *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975, p. 61.

6. *Ibid.*, p. 125.

7. Raymond W. GIBBS Jr., *The poetics of mind. Figurative thought, language, and understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 122.

8. George LAKOFF y Mark JOHNSON, *Metáforas de la vida cotidiana*, Introducción de José Antonio Millán y Susana Narotsky. Madrid: Cátedra, 2007, p. 39.

a través de otro campo semántico o «dominio meta», con un conjunto de correspondencias entre los dos. Por ejemplo, una muestra significativa de metáfora conceptual es concebir la existencia humana y el paso del tiempo en términos de viajes que conllevan llegadas, salidas y destinos. Los seres humanos hablan metafóricamente porque tienen un cuerpo que orienta su interacción con el mundo. En particular, el cuerpo humano es un «dominio fuente» muy usado, especialmente «the head, face, legs, hands, back, heart, bones, shoulders»⁹.

Es sabido que la metáfora «negra espalda del tiempo» procede de unos versos de *La Tempestad* de Shakespeare. Se refieren al acto de recordar que el acto de mirar reemplaza metafóricamente. Sorprendido porque su hija Miranda recuerda hechos ocurridos en la infancia, Próspero le pregunta: «What seest thou else / In the dark backward and abysm of time?»¹⁰. Javier Marías ajusta el texto original, le da una concreción diferente eliminando el lexema «abysm», que remite al hundimiento de la memoria en una vastedad inabarcable, convierte el adverbio «backward» en el lexema «espalda». En inglés «backward» significa tanto la dirección «hacia atrás» como el sentido contrario «al revés». David Lindley, al comentar el extraño uso del adverbio «backward» como si fuera un lexema, piensa que Shakespeare quería representar la memoria como un lugar en el cerebro de Miranda. Sus sinónimos serían «“back ward” or “rear chamber”»¹¹. Pero Javier Marías, además de reforzar la cualidad cromática de la imagen, pues de oscura pasa a ser negra, adapta esa metáfora al uso español, que ya comprende una lexicalización antropomórfica de la locución adverbial. En el diccionario de la RAE, «al revés» tiene dos entradas: «Al contrario, o invertido el orden regular» y «A la espalda o a la vuelta». Hace falta precisar que fue Juan Benet quien le descubrió a Javier Marías la metáfora «negra espalda del tiempo»¹². Es un ejemplo de cómo el tiempo, al ser un «dominio fuente» básico, a través de una imagen metafórica vuelve la información más vívida

9. Zoltan KÖVÉCSÉS, *Metaphor. A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 16: «la cabeza, la cara, las piernas, las manos, la espalda, el corazón, los hombros».

10. William SHAKESPEARE, *The Tempest*, Edited by David Lindley. New York: Cambridge University Press, 2002, Act I, Scene 2, vv. 49-50, p. 100. Las traducciones españolas varían mucho. Propongo la más literal: «¿Qué más ves en el oscuro revés y abismo del tiempo?».

11. «“habitación del fondo” o “cuarto de atrás”». *Ibid.*, nota 50.

12. A partir de lo que escribe Juan Benet en *La inspiración y el estilo*, despliega ulteriores relaciones intertextuales ANTONIO CANDELORO, *Como la nieve resbaladiza. Javier Marías narratore del tempo*. Roma: Aracne, 2012, p. 112-119.

y sucinta que el discurso conceptual¹³. La metáfora implica, además, el trato confiado que se da entre personas que comparten experiencias e intereses¹⁴, como sucedía entre Juan Benet y Javier Marías. En un artículo de encargo, escrito para el diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung* en 1996, Javier Marías elige comentar unos versos de Jorge Manrique, sacados de las *Coplas por la muerte de su padre*. Tras revelar de quién le había llegado la metáfora de Shakespeare, el escritor aclara cómo la había usado antes de publicar *Negra espalda del tiempo*:

No recuerdo su contexto ni quién la dice ni por qué motivo, sólo sé que es de Shakespeare y que gracias a mi mala memoria me he atrevido a hacerla mía, a parafrasearla en mi lengua e incluirla varias veces en mis novelas, quizá nunca de manera idéntica, sino —como si dijéramos— «con variaciones». [...] Yo la he empleado en mi lengua como «el revés del tiempo, su negra espalda, su vuelco», estoy seguro de haberla formulado así alguna vez. O acaso «el envés del tiempo», no sé. [...] ¿Qué quiere decir eso? ¿Qué es esa espalda, aunque la traduzcamos como «revés»? Acaso el tiempo vuelto, en el sentido de volver o regresar, acaso también en el sentido en que decimos «volver una prenda de vestir» para verle los pespuntos o la trama a un tejido. ¿O es el tiempo ido, alejándose su espalda¹⁵?

El escritor confirma una vez más su escaso apego a la filología. A continuación, interpreta los versos de Manrique «daremos lo no venido / por pasado» como una extensión de la metáfora de Shakespeare: «se ocurre que quizá sea eso, lo que no viene y sin embargo es pasado, lo que discorra por aquella negra espalda y abismo del tiempo¹⁶». El tropo originario adquiere nuevos rasgos fronterizos¹⁷. El interrogante —el «dominio fuente»— atañe al más allá de los muertos y también a la falaz voluntad de poder de los vivos. En este último caso, la «negra espalda del tiempo» metafórica lo que el viviente desconoce acerca de su propia existencia. Para poner un solo

13. Raymond W. GIBBS Jr., *The poetics of mind*, op. cit., p. 125-126.

14. *Ibid.*, p. 134-137.

15. Javier MARÍAS, «La negra espalda de lo no venido», in *Literatura y fantasma*, Barcelona: Debolsillo, 2007, p. 336-337.

16. *Ibid.*, p. 337.

17. Heidegger usa repetidamente la metáfora de la espalda para referirse al tiempo, a la memoria o al pensamiento. En su circunstanciado análisis de *Negra espalda del tiempo*, lo nota Heike SCHARM, *El tiempo y el ser en Javier Marías: el ciclo de Oxford a la luz de Bergson y Heidegger*. Amsterdam – New York, NY: Rodopi, 2013, p. 184.

ejemplo de la metáfora refundida y ensayada con antelación a la escritura de *Negra espalda del tiempo*, remito a un pasaje de la novela *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994). Tras escuchar los mensajes del contestador automático de Marta Téllez, que acaba de morir en sus brazos, Víctor Francés fantasea acerca del enlace erótico que no llegó a tener. Apostrofando el cadáver de Marta, convierte lo no venido en pasado, que aquí es «la noche inaugural»:

[...] la primera de tantas otras que ya no aguardan en el futuro sino que se estearán para siempre en mi conciencia incansable, mi conciencia que atiende a lo que ocurre, a los hechos y a lo malogrado, a lo irreversible y a lo incumplido, a lo elegido y a lo descartado, a lo que retorna y a lo que se pierde, como si todo fuera lo mismo: el error, el esfuerzo, la negra espalda del tiempo. ¿Cuántas otras llamadas así habrás hecho a lo largo de tu vida ya entera, de la que me diste a conocer el término pero no su historia? No lo sabré nunca. Aunque haré memoria, en el revés del tiempo por el que ya transitas¹⁸.

Marta ya se ha desplazado, confirma la metáfora conceptual de la muerte como tránsito. Pero poco después el narrador observa al niño dormido de Marta, que ignora la muerte de la madre. Entonces el narrador, al darse cuenta de que él es quien más sabe sobre aquella noche, de pronto piensa con imágenes, encarna una variante de la metáfora que deriva de Shakespeare. Con respecto al saber limitado del niño y sobre todo a su desmemoria futura, piensa: «[...] Yo debo ser eso, el revés de su tiempo, la negra espalda...¹⁹». Así Javier Marías amplía su paradigma metafórico. Pero al escribir *Negra espalda del tiempo* da un paso más, lo enseña con cuadros y fotos.

VER CON LOS OJOS

Cabe preguntarse a estas alturas qué papel juegan las numerosas imágenes que el escritor incluye en su obra, pues son irreductibles a las palabras. Si acaso se necesitan mutuamente, ya que según Louis Marin «l'image traverse les textes et les change; traversés par elle, les textes la transforment²⁰». La imagen irradia (metafóricamente) una energía a partir de la reacción del espectador. Es este quien la interpreta según sus

18. JAVIER MARÍAS, *Mañana en la batalla piensa en mí*. Barcelona: Anagrama, 1994, p. 62.

19. *Ibid.*, p. 69.

20. LOUIS MARIN, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris: Seuil, 1993, p. 9.

competencias histórico-culturales y sus vivencias emotivas²¹. Así es para Javier Marías, el primer espectador de las imágenes que elige reproducir, sacándolas de su archivo personal. Si las palabras no bastan, porque son metafóricas, ¿pueden acaso subsanar sus límites las imágenes? Depende. Las imágenes que reproducen mapas, fotos, *ex-libris* del Reino de Redonda, la página de un diario o la anteportada de una novela, afianzan icónicamente el relato. Sin embargo, la relación intermedial de estos documentos no es comparable con la del retrato. Afirma Hans Belting que el retrato «no es un documento, sino un medio del cuerpo en el sentido de que exhorta al espectador a participar²²». Sea una foto o un cuadro, cada retrato de *Negra espalda del tiempo* muestra alguien que ya no vive, con la excepción del propio escritor.

Consciente de la rareza de su obra, al publicarla Javier Marías no quiso que fuera entregada a los críticos antes del lanzamiento. Por ello se disculpa en una carta, hoy difícil de encontrar, que mandó añadir a los primeros ejemplares puestos a la venta. Se trata de *Una libresco nota para los libreros*, cuyo sobre lleva impreso un sello ficticio que reproduce la sobrecubierta del libro: un primer traspase intermedial entre el tamaño y el uso de la imagen. El sobre lleva el siguiente aviso: «Ante la aparición de *Negra espalda del tiempo*, su última novela, Javier Marías escribe a los libreros²³». Luego, en la carta, el escritor se corrige diciendo: «esta novela, o falsa novela como he dado en llamarla». Tras romper moldes ni él sabe cómo encasillarla²⁴, pero la hace ver produciendo una metáfora multimodal. Es esta una imagen donde, según Charles Forceville, «target, source, and/or mappable features are represented or suggested by at least two different sign systems (one of which may be language) or modes of perception²⁵». En *Negra espalda del tiempo* un «dominio fuente» es el libro ya escrito y un «dominio meta» es

21. *Ibid.*, p. 14-15.

22. Hans BELTING, *Antropología de la imagen*. Buenos Aires – Madrid: Katz 2012, p. 156.

23. El título en negrita es del autor.

24. Al examinar detenidamente su carácter digresivo, afirma Alexis Grohmann que esta obra «llegará a entrañar nada menos que una renovación del género de la novela». Alexis GROHMANN, «Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*: de errabundos hacia la nada», *Literatura y errabundia* (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero). Amsterdam – New York, NY: Rodopi, 2011, p. 138.

25. Charles FORCEVILLE, «Metaphors in Pictures and Multimodal Representations», in Raymond W. GIBBS Jr. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 463: «la meta, la fuente, y/o los rasgos

su envoltorio editorial. El significado de la metáfora verbal tantas veces empleada se ha convertido también en una metáfora pictórica.

Javier Marías elige personalmente las ilustraciones de las cubiertas de las primeras ediciones españolas de sus libros. Sin embargo, en este caso no se limita a elegir una imagen, manda aportar cambios icónicos que se ajustan al contenido. Es el resultado de una intención comunicativa híbrida que reúne los rasgos prominentes del texto verbal y de algunos retratos reproducidos en su interior. La metáfora multimodal de *Negra espalda del tiempo* es la sobrecubierta del libro.

La imagen es incompleta, continúa fuera del encuadre: inabarcable al igual que el tiempo que metafORIZA. Se ve en el margen superior del libro un cielo borroso, cuyo color pasa del beige dorado al verde gris, como si se hubiera depositado allí la marca visible del envejecimiento. En esta zona despejada figuran el nombre del escritor, el título de la obra y el logo de la editorial en letra negra: una correspondencia cromática. Bajo el cielo hay un paisaje natural abierto. Cubre el suelo una tupida vegetación verde brillante, surcada por senderos amarillentos. Emergen en la distancia rocas marrones de tamaño impreciso desde la perspectiva que marca el primer plano de la enorme espalda de un hombre. Lleva una reluciente armadura



© ORESTIS MAGICBOX

negra encima de una camiseta con un estampado color rosa encendido. El detalle choca con el conjunto tenebroso del torso masculino recortado por el margen inferior del libro, como si surgiera de un fondo abisal. Los brazos y la cintura quedan fuera de campo. En el centro de la imagen llama la atención el cuello fuerte y liso y el pelo corto y oscuro del hombre. Se deduce que es un guerrero joven. Si está regresando de una batalla o si se dispone a emprender la lucha no es dado saber. En todo caso encarna eficazmente la conflictiva relación con la muerte por parte del viviente, un tema que caracteriza toda la narrativa de Javier Marías. Sin embargo, con

clasificables están representados o sugeridos por al menos dos sistemas diferentes de signos (uno de los cuales puede ser el lenguaje) o modos de percepción» (traducción mía).

respecto a la producción anterior a *Negra espalda del tiempo*, el rasgo inédito es aquí la presencia del niño que el guerrero lleva en brazos. La reciedumbre del adulto contrasta con la fragilidad del niño por la postura, el tamaño y los colores respectivos. Junto con la dirección recto/verso de las dos figuras, también estos elementos marcan una frontera relacionada con la «negra espalda del tiempo²⁶». El niño asoma por uno de los gigantescos hombros viriles, de cara al lector/espectador. Tiene rasgos finos y el pelo rubio rizado. Una mano, el hombro y el brazo son esbozados por la ropa morada. Es este niño quien posibilita el cruce de las miradas, el quiasmo infinito entre quien ve y quien es visto.

El valor metafórico de la ilustración emana de la diégesis, en concreto del capítulo que trata de los niños muertos prematuramente: el hijo de Aliocha Coll, la hija de Juan Benet y Julianín, el hermano del propio escritor. Además de hablar de él, lo hace ver insertando la reproducción de su retrato. Es la huella visible anclada a la memoria ajena, pues este niño murió antes de que naciera el escritor que narra la experiencia imaginada de una muerte que le concierne. La huella, afirma Jacques Derrida, es una forma de relación trascendente: «Il y a du sillage, de la rétention, de la protention et donc du rapport de l'autre, à l'autre, ou à un autre moment, un autre lieu, du renvoi à l'autre, il y a de la trace²⁷». La huella visible de Julianín es aquí un óleo de tonos claros y contornos evanescentes, tal vez hecho *post mortem* a partir de una foto²⁸. Es por lo tanto la imagen de una imagen de quien ya no tenía rostro ni cuerpo cuando fue pintada, el doble retorno al mundo de los vivos del muerto en efigie. «El difunto —observa Hans Belting— evoca la conocida *cuestión del dónde*. Al perder el cuerpo, ha perdido también su lugar²⁹». Pero Javier Marías ha configurado con palabras e imágenes el lugar que habitan sus muertos reales y ficticios. Convencido de que «el espacio es el único depositario del tiempo, del tiempo ido³⁰», el escritor materializa el devenir en el ser todopoderoso que hizo transitar también al hermano «por

26. ANTONIO CANDELORO, *op. cit.*, p. 122-123, interpreta la imagen del guerrero y del niño como una actualización de la mirada bifronte del dios Jano.

27. JACQUES DERRIDA, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*. Paris: Éditions de La Différence, p. 113.

28. JAVIER MARÍAS, *Negra espalda del tiempo, op. cit.*, p. 267.

29. HANS BELTING, *op. cit.*, p. 191.

30. JAVIER MARÍAS, «Lo que uno lleva consigo», *Ni se les ocurra disparar*. Madrid: Alfaguara, 2011, p. 69.

su revés o su negra espalda convertido en un fantasma³¹». Se confirma así la tendencia a personificar el tiempo como un agente que desempeña un rol causal cuando un acontecimiento se adscribe a la duración del viviente³². Esta metáfora está anclada a la experiencia diaria del movimiento en el espacio. Por desplazarse en ese espacio, el observador fija lo que hay delante y lo que hay detrás, lo que viene antes y lo que viene después³³.

En *Negra espalda del tiempo* tiene un valor semiótico también el espacio tipográfico, pues el montaje de los retratos intensifica el *pathos* de estas páginas estremecedoras³⁴. En el montaje la desarticulación reemplaza la explicación, es una práctica que obliga a interpretar las relaciones subyacentes³⁵. Así sucede con el retrato de Julianín que confiere al lector también el rol de espectador.

Antes de llegar a la écfrasis del «rostro pequeño y rubio que apenas empezó a moverse quedó cautivo en un retrato³⁶», el lector ya ha visto el rostro pintado que figura al lado de la página donde comienza la elegía familiar. En esta actualización verbo-visual del culto a los muertos, el texto y el retrato interactúan sin solución de continuidad. Reducido el tamaño del cuadro al tamaño del libro – y el cambio del formato cambia el punto de vista –, por su



© Javier Marías

31. Javier MARÍAS, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 273.

32. George LAKOFF and Mark JOHNSON, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1989, p. 37.

33. George LAKOFF and Mark JOHNSON, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York, NY: Basic Books, 1999, p. 139.

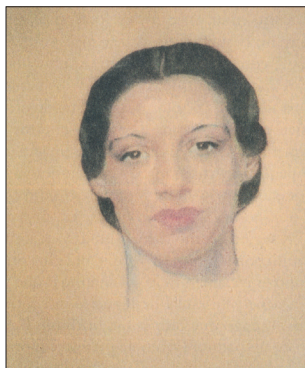
34. Considerando *Negra espalda del tiempo* el eje de las novelas del «Ciclo de Oxford» por lo que atañe también al oficio del escritor y sus figuraciones, afirma José María POZUELO YVANCOS, *Novela española del siglo XXI*. Murcia: Edit.um, 2014, p. 88: «Quizá sean estas páginas dedicadas a Julianín (para mí lo son) las que literariamente quedarán como más altas de toda la obra». Comparte una opinión análoga, si bien *Negra espalda del tiempo* le decepciona como autoficción, Manuel ALBERCA, «Las vueltas autobiográficas de Javier Marías», in Irene ANDRES-SUÁREZ y Ana CASAS (eds.), *Javier Marías*, Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio Internacional, 10-12 de noviembre de 2003. Madrid: Arco/Libros, 2005, p. 69.

35. Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position*. Paris: Minuit, 2008, p. 88.

36. Javier MARÍAS, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 271.

posición tipográfica el retrato de Julianín preside el relato de su breve vida y de las consecuencias sufridas por quienes siguieron en el mundo o nacieron después, es decir los padres y los otros hermanos, entre ellos el escritor. De huella en huella – como los venerados juguetes de Julianín y, en particular, su titirimundi intocable – Javier Marías imagina el duelo incesante de la madre por la muerte de su primogénito, hasta que llega a recordar que los dos yacen desde hace unos años en la misma tumba. Este lexema, que materializa el espacio separado de la necrópolis o cementerio, cifra para el escritor vivo un antagonismo propagado por su deseo de que el hermano y la madre lo reconozcan, de que sigan contando con él. Estos seres queridos se han convertido en los otros, los que [le] faltan.

En términos lacanianos, lo que está en tela de juicio es la existencia misma del escritor, ya que el deseo lleva a perder el dominio sobre uno mismo, es ingobernable y abre las puertas a un sentimiento de pérdida³⁷. En relación con Julianín y la madre, que demoran reunidos en el más allá de la vida, Javier Marías acaba conjeturando su propia aniquilación: «De haber vivido más ese niño es posible que yo no hubiera nacido o no hubiera sido el mismo, ambas cosas son idénticas. Y qué, si no hubiera nacido³⁸». Relacionada con su familia, la práctica intermedial del escritor se expande.



© Javier Marías

Al lado de la página que empieza con la hipótesis de su inexistencia hay otra página con un retrato de la madre, una acuarela también sacada de una foto de carnet de la que existe el original³⁹. La foto en blanco y negro es de 1935, cuando Lolita Franco tenía 23 años. Lleva una camisa blanca que realza su rostro joven y terso, la boca carnosa, los ojos rasgados, negros como el pelo recogido. La mirada es profunda, un imán para quien se cruce con ella. La acuarela, en cambio, es en color y más grande, como le corresponde a un retrato (que el escritor guarda en su casa).

37. Para una síntesis del planteamiento de Jacques Lacan, Massimo RECALCATI, *Ritratti del desiderio*. Milano: Raffaello Cortina, 2012.

38. JAVIER MARÍAS, *Negra espalda del tiempo*, op. cit., p. 273.

39. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/julian_marias/imagenes_vida_privada/imagen/imagenes_vida_privada_05_julian_marias_lolita_franco> [Consultado el 9/04/2016].

El fondo beige intenso tiene el mismo tono cromático del rostro, todos los rasgos son difuminados, incluida la mirada. Con respecto a la foto, ha sido suprimida la camisa que marcaba los hombros. El retrato desprende un aura idealizada, remite al fantasma de la mujer que en su día tuvo un cuerpo y engendró a cinco hijos. Pensativa y enigmática como la efigie de Julianín, la efigie de la madre actualiza el vínculo familiar entre Julianín muerto y Javier vivo.

Las imágenes, observa W.J.Mitchell, expresan el deseo que uno ya tiene y a la vez le enseñan cómo desear, cómo asumir la falta fabricando nuevas imágenes⁴⁰. Silenciosas e impasibles, las imágenes de Julianín y de la madre activan en el escritor la modalidad ineluctable de lo visible. En palabras de Georges Didi-Huberman, es esta la modalidad que se despliega «quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit: quand voir, c'est perdre⁴¹». Al experimentar la ambivalente inclusión/exclusión que fomenta su deseo, Javier Marías acaba imaginando que Julianín y la madre hablen bonariamente de él, que no lo olviden en su intimidad inalcanzable. Es la deriva puesta en marcha por una imagen infantil de sí mismo, una foto en blanco y negro de cuerpo entero.

Este trámite verbo-visual con los dos retratos abre la reflexión del escritor sobre su propio devenir:

Miro una foto mía de edad semejante a la más alta que alcanzó el hermano al que nunca he visto —o soy aún más pequeño, no tendré más de dos años— y no nos parecemos mucho, más se le parecía Álvaro, quizá el corte de cara y haya un aire de familia, pero a mí no se me ve pensativo ni con los ojos serenos ni muy abiertos, ni doy la impresión de entender nada del mundo, aún menos de lo que me tocaba, siempre me entero tarde. Estoy acudillado y riendo, con los ojos achinados, casi guiñados del gran contento. Quizá Julianín me habría considerado un cabeza loca, de haberme



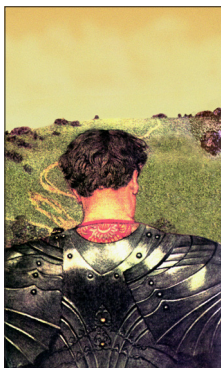
© Javier Marías

40. W. J. T MITCHELL, *What do pictures want. The Lives and Love of Images*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005, p. 68.

41. Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992, p. 14.

conocido, esto es, de haber yo nacido con él en el mundo, o con él en su trayecto. Quizá habría dicho de mí a su madre: «Déjalo. Es loquillo, pero es bueno»⁴².

Este enlace obra por diferencia, mostrando cómo funciona la imagen dialéctica en la acepción de Walter Benjamin, elaborada por Georges Didi-Huberman como imagen-síntoma. Incompatible con la metafórica flecha de la cronología, la imagen-síntoma obstaculiza el relato consecucional del pasado introduciendo latencias anacrónicas en el vaivén sobredeterminado entre el saber y el sentir⁴³. En cuanto a la genealogía familiar, la enunciación del escritor fluctúa. A lo largo del capítulo el uso del adjetivo posesivo oscila entre la forma pronominal de la primera y la tercera persona⁴⁴. Véase aquí el cierre de la cita, donde el escritor menciona a su madre únicamente como madre de Julianín («su madre»), en vez de la madre de ambos. Es un detalle que subraya la oposición, la distancia real y simbólica que remata otro montaje editorial. Para descubrir la foto del escritor hace falta pasar página. La toma del niño que fue y ya no es Javier Marías acomete al lector/espectador por sorpresa, volviendo a abrir la cuestión del tiempo cuando ya no hay palabras. Esa foto es una huella visible del escritor, la certificación de cómo pierde la vida viviendo.



© ORESTIS MAGICBOX

Por otra parte, la resistencia es vana, al tiempo no hay manera de ganarle ninguna batalla, como enseña la sobrecubierta del libro: la del tiempo personificado por un guerrero hercúleo que lleva en brazos al niño cuyo rostro se parece tanto al de Julianín. Así intervino Javier Marías en la ilustración original, haciendo ver cómo actúa su metáfora multimodal. Al levantar la sobrecubierta de *Negra espalda del tiempo* el lector/espectador descubre algo inesperado: en la cubierta ha desaparecido el niño junto con todos los signos editoriales.

Campea en ella la imagen enigmática del guerrero, como siempre lo son en pintura las personas de espaldas.

42. Javier MARIÁS, *Negra espalda del tiempo*, op. cit., p. 273.

43. Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 85.

44. Remito a la lectura acertada de Amélie FLORENCHIE, *La répétition dans l'œuvre de Javier Marías*, 2003. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00842119/file/LA_REPETITION_DANS_NEGRA_ESPALDA_DEL_TIEMPO_DE_JAVIER_MARIAS.pdf> [Consultado el 25/04/2016].

CON LOS AÑOS QUE QUEDAN

Cuando empieza a contar lo que le ha ocurrido tras la publicación de *Todas las almas*, Javier Marías aclara que los referentes de su relato «son del todo azarosos y caprichosos, meramente episódicos y acumulativos», hasta afirmar que «no tienen por qué formar un sentido ni constituyen un argumento o trama ni obedecen a una oculta armonía ni debe extraerse de ellos no ya una lección [...], sino ni siquiera una historia con su principio y su espera y su silencio final⁴⁵». Según Hayden White la trama de un relato histórico depende del tropo que elige previamente el historiador, como por ejemplo la metáfora, la cual «no *refleja* la cosa que busca caracterizar, *brinda direcciones* para encontrar el conjunto de imágenes que se pretende asociar con esa cosa⁴⁶». Desde este planteamiento, Javier Marías ha contado una historia abierta, encauzada por la metáfora multimodal de la «negra espalda del tiempo». Centrada en el retrato de Julianín, el ausente por antonomasia, la metáfora actúa de forma visible desde la sobrecubierta y la cubierta del libro *Negra espalda del tiempo*. Sin embargo, el montaje visual de las imágenes no termina allí. En la contracubierta –la parte menos evidente– hay una foto en blanco y negro de Javier Marías adulto, un primer plano que ocupa casi todo el tamaño del libro.

Este también es un retrato de familia, remite a las páginas donde el escritor narra la muerte de la madre, antes de hablar de la muerte de Julianín. Allí también inserta un retrato con funciones metonímicas, un dibujo de Helena Fourment, la segunda mujer y musa de Rubens: su propio retrato de familia. En un vertiginoso palimpsesto anacrónico, la joven retratada es el testimonio pictórico del adiós entre Javier Marías y su madre. Por su colocación tipográfica, aquí también el dibujo preside el recuerdo verbo-visual del escritor que se representa a sí mismo enseñándole a la madre agonizante la postal con el retrato de Helena Fourment. Sintiendo involucrada por la figura que la mira, la madre



© Peter Peitsch

45. JAVIER MARÍAS, *Negra espalda del tiempo*, op. cit., p. 11-12.

46. HAYDEN WHITE, «El texto histórico como artefacto literario», *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona – Buenos Aires – México: Ediciones Paidós I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, p. 125.

comenta con humor el detalle de la mano y del sombrero: si hubiera llevado uno parecido, dijo refiriéndose a sí misma, «habría resultado más alta⁴⁷». A partir de entonces, el hijo seguirá anclando el tránsito de la madre a la obra entera del pintor flamenco: «Cada vez que veo ahora un Rubens me acuerdo de aquel momento y de la mano de Helena Fourment, y de su sombrero, y de ella⁴⁸».

Aquel dibujo actúa en el tiempo, al igual que la frase que cierra el relato. Yendo al entierro de la madre, el escritor nota su propio rostro enmarcado en el espejo retrovisor del coche y exclama en discurso directo y presente de indicativo: «Soy lo más parecido que queda a ella, soy lo más parecido que queda a ella⁴⁹». Esta reduplicación, que enfatiza el descubrimiento del legado carnal, remite a la foto que figura en la contracubierta del libro⁵⁰. Desde que Lolita Franco murió han pasado 21 años y para Javier Marías su fantasma no ha palidecido, él lo sigue encarnando en un umbral del libro. Basta con comparar los dos retratos, la foto y la acuarela. Y aun hoy en día, casi cuatro décadas después, aquel fantasma sigue junto al escritor. En un artículo de opinión sobre los muertos a los que nos atamos afectivamente de por vida (entre ellos su madre), Javier Marías declara: «No es descabellado decir que nos acompañan como el aire, o que “flotan” en el que respiramos. No es que los llevemos en la memoria: los llevamos en nuestro ser⁵¹». Después de *Negra espalda del tiempo* el enlace perdura, aún nutre la imaginación del escritor. Apuntan en estas otras líneas nuevas metáforas.

47. Javier MARÍAS, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 214.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*, p. 214-215.

50. Para un análisis más detallado, Elide PITTARELLO, «Haciendo tiempo con las cosas», in Irene ANDRES-SUÁREZ y Ana CASAS (eds.), *Javier Marías*, *op. cit.*, p. 43-46.

51. Javier MARÍAS, «Menos mal que hay fantasmas», *El País Semanal*, 24/04/2016, p. 122.

L'ÉCRIVAIN À L'ŒUVRE DANS LE RÉCIT DE FICTION ESPAGNOL CONTEMPORAIN

GENÈSE ET PROJECTION

NATALIE NOYARET, ANNE PAOLI (ED.)

Quels visages et contours l'écrivain à l'œuvre peut-il revêtir, quelle relation l'écrivain nourrit-il avec son œuvre ou avec l'œuvre en général ? C'est en s'appuyant sur le récit de fiction paru en Espagne depuis le XIX^e siècle jusqu'à nos jours que les chercheurs et collaborateurs de la Nec+ tentent de répondre à ces questionnements, s'attachant à définir ainsi la figure de l'écrivain non pas en tant qu'*auctor* – l'auteur dont le nom est associé à l'œuvre –, mais bien plutôt comme *scriptor*, cette personne qui matériellement écrit, écrivain-compositeur, parfois même simple copiste, copiste des autres, voire de lui-même, artiste-artisan.

Azorín, Juan Goytisolo, Juan Marsé, José María Merino, Maruja Torres, Luis Landero, Rafael Chirbes, Arturo Pérez-Reverte, Salvador Gutiérrez Solís, Carmen Posadas, Alejandro López Andrada, Carlos Salem, Fernando Aramburu, César Muñoz Arconada, Jardiel Poncela, Andrés Neuman, Soledad Puértolas, Antonio Muñoz Molina, Ricardo Menéndez Salmón ou Javier Cercas figurent parmi les auteurs ici étudiés.

Trois témoignages d'écrivains ou biographes espagnols contemporains, José María Merino, Luis Mateo Díez et Manuel Alberca, viennent compléter ces différentes analyses.



ISBN : 978-2-36783-088-9

ISSN : 2265-0776

34,90 €

www.editionsorbistertius.fr