

EL JAVIER MARÍAS DE *LOS ENAMORAMIENTOS*: CARTOGRAFÍAS DEL SENTIMIENTO AMOROSO

JOSÉ LUIS CALVO CARILLA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

1. Una novela folletinesca

Siempre he sospechado que una buena parte del éxito de Javier Marías se debe a la complicidad establecida con sus lectores quienes, desde una toma de postura asumida de modo casi religioso, renuevan su voto de confianza con el autor ante la aparición de cada nueva obra del escritor madrileño. La escritura de Javier Marías posee unos resortes secretos que cautivan y ganan día a día a nuevos e incondicionales lectores -incluido un fiel lectorado femenino-, quienes viven como propios cada confidencia del escritor, incluso cada guiño estilístico o cada alusión transtextual. Se trata de una novela popular, algunos de cuyos ingredientes atrapan a sus lectores de un modo similar a la fidelización que producía la lectura de novelas decimonónicas de orientación popular y sentimental. La dificultad para entender las claves últimas de esta devoción mariana estriba en que el autor de *La negra espalda del tiempo* nunca ha sido proclive a rebajar sus presupuestos estéticos ni a establecer concesiones para con sus lectores. ¿Cómo conciliar, entonces, los alejados extremos de tal paradoja?

Como por azar, *Los enamoramientos* se inicia con un hecho escalofriante que ya de entrada vincula la narración a la literatura popular: una foto de un hombre cosido a navajazos en la página de un periódico atrasado cae en las manos de María Dolz, quien conocía superficialmente al muerto por coincidir a diario con él y con su esposa en una cafetería a la hora del desayuno. Y lo que comienza como un suceso -uno de tantos crímenes perpetrados por una persona desconocida cuyas iniciales, o a lo sumo su fotografía, suelen dejar indiferentes a los lectores que hojean el periódico en un bar durante un descanso en sus rutinas diarias- va transformándose gradualmente en un asesinato cercano y doloroso para el lector a partir de la mirada de María Dolz: de modo casi imperceptible, lo que es o pudo ser un homicidio más, con diversas posibilidades de explicación de partida (el presunto móvil social del aparcacoches asesino, su venganza debido al ambiente en que vivía, su estado de enajenación, etc.) puede convertirse en un violento crimen planeado por el amigo interesado en sustituir al difunto o incluso en el suicidio asistido encubierto solicitado por el enfermo terminal que era Deverne.

Toda la novela tiene un aire folletinesco. Salta a la vista la sentimentalidad a flor de piel de María Dolz, heroína en última instancia de una novela rosa y casi lacrimógena o edulcorante inscrita en el ámbito del corazón («Los enamoramientos, las historias amorosas, la gente tiende a verlas como algo que se ha producido de manera casi inevitable, aunque no tenga por qué ser así»). En este sentido, *Los enamoramientos* es una novela cuya trama argumental ofrece unos registros de novela rosa que no desentonan respecto a los utilizados en varias de las novelas anteriores de Marías. Así, en *El hombre sentimental* (1986), las relaciones adúlteras entre un cantante de ópera y la esposa de un banquero. En *Todas*

las almas (1989) el narrador recuerda su vida y sus relaciones personales de su breve paso como docente en Oxford, entre las que destaca la mantenida con su amante Clare Bayes. *Corazón tan blanco* (1992) está marcada por los malos augurios del recién casado narrador sobre su futuro, que verá confirmados al conocer la historia del primer matrimonio de su padre. En *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), Marta Téllez muere en los brazos de su ocasional amante momentos antes de hacer el amor...

Por lo que respecta a *Los enamoramientos*, la historia inicial de la venganza del aparcacoches asesino y socialmente resentido tenía ya ingredientes suficientes como para desencadenar una tragedia social de gran efectismo. Pero la posibilidad de que Javier, el amigo íntimo del fallecido, pueda ser el inductor sin entrañas que perpetró el asesinato de su mejor amigo para conquistar el corazón de su viuda -sospecha de innegables virtualidades folletinescas, que va tomando visos de verosimilitud a medida que avanza la lectura de la novela- obliga al lector a internarse en los vericuetos más sombríos del corazón humano donde habitan odios y bajas pasiones sin cuento. Existe, en fin, una tercera lectura que se superpone y pretende desplazar a las dos primeras, en virtud de la cual tal vez fue el propio Deverne quien planeó en última instancia su muerte y confió a la generosidad de Díaz-Varela tanto la ejecución sorpresiva del fatal desenlace como la exigencia del desinteresado sacrificio de inmolarsse por amistad en el lecho de la mujer de su amigo. Las tres verdades posibles se enredan y cobran cuerpo de modo azaroso en la biografía de una María Dolz quien, ante la pasión escasamente velada de Javier por la viuda de Deverne y ante la irreprimible atracción por éste en la que a su vez ella misma se consume, va tejiendo su propia historia sentimental y desvelándola a los ojos del lector en un equívoco juego de aparente generosidad, celos e hipocresía inconfesables, dando pábulo a todo tipo de suposiciones.

Temas como los del adulterio, la separación, el asesinato y la sustitución del mejor amigo en el lecho conyugal aún caliente, el desconsuelo del estado de viudez o las interminables reflexiones de Javier y María sobre las relaciones amorosas convierten la novela en un completo vademécum sentimental. María Dolz va urdiendo en su imaginación tramas o figuraciones sucesivas ubicadas en los ámbitos más sonrosos del corazón. De todas ellas hace cómplice al lector, a quien en largas reflexiones monologadas convierte en confidente de sus dudas, sus suposiciones y sus zozobras interiores:

Quando uno ha sido abandonado, se puede fantasear con un retorno, con que al abandonador se le hará la luz un día y volverá a nuestra almohada, incluso si sabemos que ya nos ha sustituido y que está enfrascado en otra mujer, y que sólo va a acordarse de nosotras si de pronto le va mal en la nueva, o si insistimos y nos hacemos presentes contra su voluntad e intentamos preocuparlo o ablandarlo o darle lástima o vengarnos, hacerle sentir que nunca se librará de nosotras del todo, que no queremos ser un recuerdo menguante sino una sombra inamovible que lo va a rondar y acechar siempre; y hacerle la vida imposible, y en realidad hacerlo odiarnos» (Marías, 2011 : 61-62)¹.

Este clima de confidencialidad y de proximidad afectiva recorre toda la novela, de modo que quien la lee no puede resistir la tentación de recordar aquellos frecuentes tics apelativos de «amigo lector» o «amiga lectora» de las novelas de María del Pilar de Sinués, Wenceslao Ayguals de Izco y otros folletinistas decimonónicos españoles. Desde el ascendiente que le proporcionan su poder de convicción y su seductora cercanía, la primera persona narrativa de *Los enamoramientos* extiende sus reflexiones generalizadoras al tú lector, al género femenino (a partir de un «nos» inclusivo) y, en ocasiones, al conjunto del género humano: un yo colectivo que incluye e implica a un «nosotros», a todo el mundo, con

¹ Cito siempre por la primera edición (Marías, 2011).

continuas apelaciones a la experiencia común compartida por el narrador y por el lector². Las confidencias de María Dolz se complementan con las que Javier hace a ésta y, subsidiariamente, con otras más breves y de diversa entidad reflexiva, como las de Beatriz, la compañera de trabajo de María, y las de Luisa Alday, viuda de Deverne (Marías, 2011: 55, 77 y ss.)³.

Como en la novela popular decimonónica, en *Los enamoramientos* son frecuentes las recapitulaciones y enumeraciones retrospectivas. De forma periódica, la narradora recoge el hilo del relato para refrescar la memoria del lector y recapitular sobre los hechos narrados, y en no pocas ocasiones anticipa el discurso a partir de una sucesión de sueños, presentimientos y conjeturas. Ambas técnicas recuerdan el taller de un folletínista decimonónico, tan necesitado de atar bien los cabos al comenzar cada nueva entrega para conectarla con los mimbres narrativos desarrollados en la anterior, y de volver a sintetizar de nuevo los sucesos narrados para facilitar el *continuará* final.

Los personajes están presentados con la idealización propia de la novela popular decimonónica: el retrato de Miguel podría pasar por uno de los patrones descriptivos propios de la Sinués:

Miguel Desvern o Deverne tenía unas facciones muy gratas y una expresión varonilmente afectuosa, lo cual lo hacía atractivo de lejos y me llevaba a suponerlo irresistible en el trato [...] Tenía el pelo corto, tupido y muy oscuro, con canas solamente en las sienes, que se le adivinaban mas crespas que el resto (si se hubiera dejado crecer las patillas, quién sabe si no le habrían aparecido unos caracolillos incongruentes). Su mirada era viva, sosegada y alegre, con un destello de ingenuidad o puerilidad cuando escuchaba [...]. Tenía un hoyuelo en la barbilla... (Marías, 2011: 19-20).

A su vez, la prosopopeya de Luisa podría estar destinada a figurar en la crónica social de una revista de sociedad:

Alternaba un estilo deportivo con otro que no sé si calificar de fresco o de desentendido, nada historiado en todo caso. Tan alta como él, era morena de piel, con una media melena castaña muy oscura, casi negra, y poquísimo maquillaje. Cuando llevaba pantalón -a menudo vaquero-, lo acompañaba de una cazadora convencional y de bota o zapato plano; cuando llevaba falda, los zapatos eran de medio tacón y sin originalidades [...]. Sabía cómo cruzar las piernas naturalmente, le quedaban elegantes siempre, iba alternándolas, ahora la derecha encima, ahora la izquierda, ese día vestía falda y calzaba zapatos escotados y acharolados negros de tacón bajo aunque muy fino, le daban un aspecto de norteamericana educada... (Marías, 2011: 21 y 67)⁴.

² Por ejemplo: «Cuando uno desea algo tampoco le resulta muy difícil dejar de desearlo, quiero decir admitir o darse cuenta de que ya no lo desea y que prefiere otra cosa» (Marías, 2011: 186). O: «Uno se acostumbra a vivir pendiente de la oportunidad que no llega»..., etc. Reflexiones generalizadoras (todo, nadie, ninguno, siempre...), interrogaciones retóricas o construcciones impersonales son otros recursos para esta implicación inducida del lector en el discurso de la narradora.

³ O, en dictamen de Francisco Rico, «con proclamaciones genéricas, de alcance universal, que hacen violencia al lector para que lo acoja en un determinado sentido, más de una vez tendencioso» o con «reflexiones que disuelven en abstracción los hechos y que, estando como están en las fronteras del ensayo, podrían resultar ociosas o poco pertinentes si la figura del narrador no les diera corporeidad narrativa» («Contestación» al *Discurso* de toma de posesión académica de Javier Marías (Madrid, RAE, 2008: 49).

⁴ Los personajes de María del Pilar Sinués son «deones de gran mundo», pertenecen a la nobleza y viven en una tentadora madurez. La autora utiliza unos clichés recurrentes para presentarlos: la nariz afilada y perfecta, los dientes de nácar bruñido, rasgados ojos negros (o garzos), espesos bucles o ensortijados cabellos, frente cortada enérgicamente por dos cejas aterciopeladas y suaves, sienes de una pureza y blancura encantadoras, bocas como rosas a medio abrir, largos y sedosos bigotes, facciones dulces y varoniles, manos afiladas y blancas, de una belleza soberana... En tanto que las mujeres son «ángeles del hogar»: con la angelical dulzura de los quince a veinte años, su cuello es nacarado, tez nevada, trenzas espesas, rostros ovalados y graciosos,

El abultamiento de los rasgos morales predomina en la caracterización de los personajes: la mirada de María Dolz presenta un mundo moralmente escindido. Los «malos», «malísimos» (Díaz-Varela, Ruibérriz -este último seguirá levantando sospechas sobre su catadura moral en el relato «Mala índole», recopilado en la última entrega antológica del narrador madrileño- [Marías, 2012] y los «buenos»: Luisa o la propia María). Me refiero al planteamiento inicial de la maldad y de la bondad, personificadas en Deverne y Luisa y en Javier y Ruibérriz. La narradora adelanta el diagnóstico de sus cualidades morales «como a los personajes de una novela o de una película por los que uno toma partido desde el principio, a sabiendas de que algo malo va a ocurrirles, de que algo va a torcerse en algún momento, o no habría novela o película» (Marías, 2011:12). Pero que la narradora de *Los enamoramientos* apueste de entrada por la moral positiva o negativa de los personajes en modo alguno quiere decir que salga ganadora del envite.

Poco importa, pues, que la caracterización y comportamientos de los personajes ofrezcan la apariencia de estar definidos de una vez por todas al comienzo de la novela, ya que a lo largo del desarrollo posterior de la historia truecan sus papeles y evolucionan hacia una desorientadora ambigüedad. Como tampoco el novelista necesita explotar los recursos más efectistas del folletín, sencillamente porque, pese a que tan previsible y esquemático paradigma narrativo haya podido constituir el punto de partida, *Los enamoramientos* es una aventura literaria abierta dominada por la incertidumbre de su proceso de construcción.

2. Lo real como posibilidad y las virtualidades narrativas de la conjetura

El discurso flotante y envolvente de la narradora pretende aportar diversas posibilidades de ejecución que contrarresten las limitaciones del género y del propio lenguaje creador («cada cosa que nos sucede cabe en un par de líneas de relato») (Marías, 2011: 144). Se trata de un discurso abierto y azaroso en el que lo que no sucede es tan importante o más todavía que lo que sucede. En última instancia, incluso las recapitulaciones y anticipaciones antes mencionadas están apuntaladas también por una justificación narrativa propia que deja atrás sus remotos orígenes decimonónicos:

Todos tenemos en el fondo la misma tendencia, es decir, a irnos viendo en las diferentes etapas de nuestra vida como el resultado y el compendio de lo que nos ha ocurrido y de lo que hemos logrado y de lo que hemos realizado, como si fuera tan solo eso lo que conforma nuestra existencia.

Y olvidamos casi siempre que las vidas de las personas no son solo eso: cada trayectoria se compone también de nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos, de lo que una vez dejamos de lado o no elegimos o no alcanzamos, de las numerosas posibilidades que en su mayoría no llegaron a realizarse -todas menos una, a la postre-, de nuestras vacilaciones y de nuestras ensoñaciones, de los proyectos frustrados y de los anhelos falsos y tibios, de los miedos que nos paralizaron, de lo que abandonamos y de lo que nos abandonó a nosotros.

Las personas tal vez consistimos, 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. Y me atrevo a pensar que es precisamente la ficción la que nos cuenta eso⁵... (Marías, 2011: 113).

linda barbilla con o sin hoyuelo, boquita de púrpura, manos y pies diminutos y delicados y formas redondas y perfectas (Andrés Alonso y Calvo Carilla, 1984: 93-96).

⁵ Tal vez sea éste el sentido último de redundancias, anacolutos y, en general, de una cierta «sobresenalización» denotativa visible en algunos pasajes, fenómeno que hay que añadir a las enumeraciones y reiteraciones ya señaladas. (Marías, 2011: 113).

En una ocasión, a propósito de sus reflexiones sobre la obra *El coronel Chabert* de Balzac, incluida en *Los enamoramientos*, Javier Díaz-Varela llega a sostener que lo que ocurre en las novelas da lo mismo y se olvida una vez terminada su lectura: lo interesante son «las posibilidades e ideas que nos inoculan y traen a través de sus casos imaginarios, [los cuales] se nos quedan con mayor nitidez que los sucesos reales y los tenemos más en cuenta» (Marías, 2011: 166). Y es que, al margen de cualquier planificación de taller, la novela es para Javier Marías una aventura incierta y en constante posibilidad de realización. Desde el mismo momento de comenzar su lectura, leer una novela es iniciar un camino que ni el narrador ni el lector saben adónde va a conducir, ya que las situaciones y los personajes van tomando forma a medida que va avanzando la narración⁶. Como señaló ya Francisco Rico, la incertidumbre del novelista ante los derroteros que en todo momento toma su novela, lejos de representar un síntoma de inseguridad creadora, no pasa de ser una añagaza: «al proponérsenos múltiples posibilidades, todas ellas, incluidas las notoriamente favoritas del narrador, aparecen como ficticias por igual, y toda la medida de realidad que puedan incorporar se desplaza a su vez al ámbito de la ficción»⁷ (Marías-Rico, 2008: 50).

Lo mismo le ocurrirá a Marías con su novela: al iniciar una historia, el campo de lo posible abarca lo infinito («porque uno puede hacer lo que quiera con lo vago y difuso y manipularlo a su antojo, convertirlo en el paraíso perdido, en el tiempo feliz en el que todo estaba en su sitio y no le faltaba nada a nadie») (Marías, 2011: 114). Será a medida que vaya desarrollándose el relato cuando sus inmensas posibilidades se verán restringidas cada vez más por la ley de causalidad o convivirán como variantes aleatorias de ésta. Los acontecimientos imaginarios van generándose y sucediéndose unos a otros. Por eso escribir es «errar con brújula». Incluso el encuentro del narrador con sus personajes es el resultado de «una cita a ciegas» con ellos (y por el mismo procedimiento se relacionan los distintos personajes entre sí).

Esa misma concepción de universo novelesco en constante posibilidad de realización se corresponde con una escritura narrativa errabunda. Marías ha optado en su novela por un

⁶ El autor hace hincapié en su ignorancia respecto de la trama narrativa que está construyendo: «Yo trabajo más bien con brújula, y no sólo ignoro cuál es mi propósito y de qué quiero o voy a hablar en cada oportunidad, sino que también desconozco la representación, por utilizar un término que puede englobar tanto lo que suele llamarse trama, argumento o historia cuanto la apariencia formal o estilística o rítmica, y la estructura también. No tengo ni mucho menos planeado el libro cuando lo comienzo; me divierte escribir averiguando». El novelista va tanteando el camino, pero «con brújula»: «Me parece ridículo que un autor diga que un libro se le va de las manos, que los personajes se le rebelan, que cobran vida. Es absurdo. Es imposible. ¿Cómo te van a dominar unos seres de ficción, que tú inventas y a los que tú haces moverse y actuar? Lo que ocurre es que uno cambia de opinión, improvisa. Muchas veces he puesto el ejemplo de escribir con mapa o escribir con brújula. Tener un mapa significa que, cuando empiezas, sabes dónde vas a encontrarte un río, una montaña, un precipicio, un lago, unas bestias inmundas. Y el carecer de mapa pero tener una brújula significa que sabes más o menos hacia dónde quieres ir, pero que cuando llegan el lago, la montaña, el precipicio o las bestias inmundas, ignorabas que estaban ahí. El verbo inventar -verbo fundamental en novela- etimológicamente viene del latín *inventre*: descubrir, hallar, averiguar. Yo puedo inventar y averiguar y fabular. Cuando uno no sabe la verdad es cuando puede inventarla o fantasear con ella o fabular sobre ella. Hay autores que saben la historia entera antes de ponerse a escribir. Eso lo he hecho alguna vez con algún cuento, y me he aburrido considerablemente: me parecía un trabajo de redacción. Si yo supiera las historias enteras, de cabo a rabo, posiblemente no las escribiría». («Errar con brújula», *Literatura y fantasma* (Marías, 2001: 108).

⁷ En su «Contestación» al *Discurso* de toma de posesión académica de Javier Marías (Rico, 2008: 50). El problema al que se enfrenta un autor que se niega a construir una trama narrativa, es que su narración bien pudiera carecer de coherencia. Pero Marías se prohíbe a sí mismo dar marcha atrás: «En cierto sentido aplico a la configuración de un libro el mismo principio de conocimiento que rige la vida, la realidad o el mundo, como prefiera llamárselo: no podemos comportarnos, ni decidir, ni elegir, ni obrar en función de un final conocido o de lo meramente posterior, sino que ese final o lo posterior deberán atenerse a lo ya vivido o acaecido o padecido, sin que eso pueda borrarse ni alterarse, ni olvidarse apenas». Para ello cuenta con las posibilidades de la novela, «un género flexible» (Marías, 2001: 111-116).

discurso digresivo y permeable que ha denominado estética del «tanteo». «Necesito ir tanteando», confesará el propio novelista en ocasiones: «Esa es mi manera habitual de trabajar. Necesito ir tanteando, y nada me aburriría y disuadiría tanto como saber cabalmente de antemano, al iniciar una novela, lo que esta va a ser: qué personajes la van a poblar, cuándo y cómo van a aparecer o a desaparecer, qué será de sus vidas o del fragmento de sus vidas que voy a contar. Todo eso acontece mientras la novela se va escribiendo, pertenece al reino de la invención en su sentido etimológico de descubrimiento, hallazgo; e incluso uno se detiene y ve abiertas dos posibilidades de continuación, totalmente abiertas (Marías, 2001: 79-80).

3. El estilo

El lenguaje de *Los enamoramientos* contribuye de forma decisiva a amasar lo ocurrido con las imprevisibles ocurrencias que podrían suceder si el azar lo deparase. Una sintaxis conversacional, sembrada de subrayados enfáticos y de reiteraciones, caracteriza los monólogos de María Dolz. Incisos, comentarios, paradojas y ocurrencias, a veces irrelevantes y prescindibles, trivializan la confesión y, al mismo tiempo, llegan a hacerla creíble por humana. Recursos todos ellos que proponen al lector «un abanico de posibilidades para captar la realidad o entenderla de otro modo». A esta luz entiende Rico «las continuas series enumerativas abiertas de la escritura de Marías, las indecisiones, las conjeturas, los *sin duda* con el valor de ‘quién sabe si más bien no...’, las reiteraciones con variantes, los nombres que vacilan, las correcciones sobre la marcha, la adjetivación múltiple, los quiebros en la andadura sintáctica, la puntuación poco trabada... (Marías-Rico, 2008: 50).

Las abundantes digresiones contribuyen también a formar parte de la cháchara intimista de María Dolz, quien va pasando de un tema a otro ramoneando recuerdos, acumulando juicios de intenciones o saltando de asociación en asociación -de ideas, de hechos, de sospechas- (Marías, 2011). Los pensamientos, citas e historias insertos en tal nomadeo confesional se constituyen a su vez en nódulos o corolarios meditativos de los que surgen a su vez nuevas ramificaciones encadenadas que vuelven a su punto de retorno de forma imprevista⁸ (Marías, 2011: 273).

El inconfesado voyeurismo con que María va desvelando situaciones o fragilidades ajenas representa una prolongación *sui generis* de la omnisciencia autorial. El discurso abunda en meandros explorativos que, en su conjunto, proporcionan sucesivos y contradictorios desvelamientos de la realidad, que puede ser o no ser al mismo tiempo, sembrando de dudas el universo aparentemente estable de la novela.

Uno de los resortes expresivos favoritos de Marías es la amplificación, por medio de la que una idea queda desarrollada hasta su agotamiento, a la vez que cualquier tema, motivo o palabra de ese desarrollo amplificado puede convertirse en la chispa generadora de un nuevo discurso (reflexión, comentario, aparte, divagación, corolario) inspirado en aquella. Por ejemplo, en uno de los muchos pasajes reveladores a este respecto se habla de la incertidumbre con que cada ser humano deberá enfrentarse a su muerte, a la que sigue un extenso desglose de posibilidades: muerte individual y única o compartida en una catástrofe

⁸ De carácter culto, la cita literaria da pie a breves excursos (Cervantes, Covarrubias) que se trenzan con el discurso de la narradora, al que aportan diferentes matices significativos. De mayor extensión son las digresiones específicamente metaliterarias (sobre los escritores, y sobre Garay Fontina, [Marías, 2011: 31-33 y 34-41]). Como capricho literario y ejercicio de complicidad debe entenderse la gratuita aparición del profesor Francisco Rico a lo largo de las páginas 101 y ss. Con ella prosigue Marías el juego de discursos protocolarios que se había iniciado en la toma de posesión de su sillón académico. En lo que respecta a las interpolaciones de mayor extensión, las novelitas de Balzac y de Dumas, estas exceden el valor de una referencia literaria para pasar a trenzarse y a tomar parte activa en los avatares de la historia.

masiva, «una enfermedad heredada, una epidemia, un accidente de coche, uno aéreo, el desgaste de un órgano, un atentado terrorista, un derrumbamiento, un descarrilamiento, un infarto, un incendio, unos ladrones violentos que irrumpen de noche en su casa después de haber planeado el asalto, incluso alguien con quien el azar lo junta en un peligroso barrio en el que se adentró por descuido nada más llegar a una ciudad aún no explorada». Para abrir a continuación otro paréntesis ilustrativo con la enumeración de varias ciudades del mundo que le inspiraron esta última sensación de peligro (Marías, 2011: 73).

Otro recurso es la figuración o la capacidad para imaginar otras realidades ajenas a la suya. En mayor medida de como le sucede a Luisa, a María Dolz «das figuraciones, lejos de abstraerla, la hicieron sentirse más en el mundo real» (Marías, 2011: 70) para imaginar, suponer o fantasear sobre los hilos secretos que ocultaba el asesinato de Deverne (Pozuelo, Valladolid, 2010: 22).

4. El principio de incertidumbre

Y es que Javier Marías, pese a su presumible atención hacia los resortes sociológicos del folletín, en modo alguno podía asumir el universo de las pasiones estable, cerrado y previsible, sobreedulcorado, de la novela decimonónica. El convencional punto de partida de *Los enamoramientos* está regido en apariencia por la estabilidad de una situación familiar confortable y feliz que recoge las aspiraciones propias de una novela popular (un matrimonio ideal, el de Miguel Deverne, con unas rutinas diarias casi idílicas).

Pero tal oasis de normalidad conyugal pronto deja entrever el desorden que ocultaba y que comienza a descomponerse: el terrible asesinato de Deverne a mano del gorrilla altera el orden inicial, y todo lo que sucede a partir de ese momento se va modificando y complicando merced a unas variantes de indeterminación con las que antes no se contaba. La realidad anterior queda alterada y los personajes y el propio lector comenzarán a moverse en la inseguridad, en los incómodos márgenes de incertidumbre por los que discurre el discurso narrativo.

No es María Dolz, por lo tanto, la que ha creado esa inseguridad (aunque pronto forme parte activa del proceso narrativo). El desarrollo de la novela se hace depender de un conjunto de circunstancias inciertas que, como en el caso de los pronósticos meteorológicos semanales, pueden llegar a determinar fenómenos inesperados. Ciertamente es que en el desarrollo argumental de *Los enamoramientos* -como, por otra parte, en la psicología del amor- existen algunas leyes reguladoras fijas, como son los previsibles comportamientos de los enamorados en su aspiración a la felicidad compartida, pero en la novela de Marías lo estable convive con lo aleatorio y cada nuevo proceso que en ella se desencadena puede generar un efecto de naturaleza y dimensiones desconocidas.

A su vez, de las progresivas alteraciones del proceso narrativo surgen nuevas estructuras que Prigogine llamaría expansivas o «disipativas»⁹ (Spire, 2001: 131-153, 169-178). Porque la realidad de *Los enamoramientos* se encuentra en un constante estado de ebullición, cuyas virtualidades centrífugas mueven el cambio, el desorden y el azar. Lo ejemplifica el comportamiento de María Dolz, quien parte de un proceso de equilibrio (contemplación de la pareja feliz de la cafetería), que se rompe y pasa a un estado de desequilibrio con la noticia del asesinato de Deverne, María buscará de nuevo su estabilidad emocional en Javier, relación que a su vez se bifurcará en varias direcciones (amor de Javier, odio a Javier, denuncia del crimen, credulidad de las explicaciones recibidas, etc.), cada una de las cuales supone la imposibilidad de un retorno al estado de

⁹ «Cuando lo aleatorio sorprende» (Prigogine: «Entrevista con Daniel Bensaïd») y «La pluralidad de futuros y el fin de las certidumbres» (Spire, 2001, 2^a: 131-153 y 169-178).

equilibrio original y la búsqueda de un equilibrio nuevo y más sofisticado, pero susceptible a su vez de nuevos puntos de bifurcación hacia situaciones más complejas.

El de *Los enamoramientos* es, pues, un universo narrativo flotante e inestable, regido por la *incertidumbre* («tener certidumbres está reñido con nuestra naturaleza: la de alguien que no va a venir más, ni a decir más, ni a dar un paso más nunca -para acercarse o para apartarse-, ni a mirarnos, ni a desviar la vista. No sé cómo lo resistimos, ni cómo nos recuperamos. No sé cómo nos olvidamos a ratos, cuando el tiempo ya ha pasado y nos ha alejado de ellos, que se quedaron quietos») (Marías, 2011: 12).

Como observó Francisco Rico, «muchas páginas de Javier Marías consisten en alternativas al relato que actualmente está fabricando». Esa permanente perplejidad del narrador ante lo movedido del universo en el trance de estar siendo narrado se encuentra todavía más justificada ante el tratamiento de los personajes. El narrador desplaza su foco de atención de los acontecimientos para proyectarlo en la observación de los seres humanos en sus relaciones con sus semejantes, cuyos comportamientos están regidos en última instancia por el azar y obedecen a móviles oscuros y, en cualquier caso, siempre misteriosos e intrigantes. El ambiguo y equívoco terreno de las relaciones interpersonales orienta la indagación hacia la duda y la sospecha, baraja presentimientos y conjeturas o encripta sentidos inquietantes. Toda una invitación al lector para implicarse en los itinerarios de esa cartografía amorosa y tomar la conciencia de la provisionalidad de sus propias biografías e incertidumbres sentimentales.

Tal exploración introspectiva genera una prosa flexible, de tanteos y aproximaciones; que fija las palabras y los gestos más inexpresivos; que anota morosamente perplejidades y las rectifica y corrige a cada paso como escenificación de una pedagógica mayéutica de uso personal («En realidad, casi nunca sabemos nada de lo que nos atañe directamente, por mucho que lo interpretemos y conjeturemos» [Marías, 2011: 187]).

Traer a colación el concepto de *cao-errancia* -el *caos* como desorden inicial y la *errancia* como trayectoria indeterminada y, por lo tanto imprevisible (utilizado por Deleuze con otra intención)- facilita la descripción del discurso narrativo de Marías, en su *caótico nomadeo* narrativo, al albur de cualquier reclamo o incitación y sin ruta preconcebida que lo determine¹⁰ (Spire, 2000: 101). También Grohmann ha calificado la novelística de Marías de «digresiva» y de una naturaleza «errabunda», cualidades ambas de una nueva forma de escritura exploratoria con la que el autor de *Los enamoramientos* ha ampliado los límites del género para abarcar también el ámbito de la no ficción o amalgamar dos o más patrones de escritura: escritura biográfica, autobiográfica o pseudoautobiográfica (crónica, reportaje, ensayo, diario, relato de viajes, cuento o ficción)¹¹ (Grohmann, 2011). Para el mencionado estudioso, estas novelas combinan la ficción con relatos que pretenden contar, representar,

¹⁰ Para Deleuze, la *cao-errancia* se opone a la coherencia de la representación en nombre del caos, la dispersión y la nueva racionalidad prigoguiana: en el de la pluralidad de centros evolutivos, de la superposición de perspectivas, del encabalgamiento de puntos de vista, de la coexistencia de momentos que deforman esencialmente la representación» (Spire, 2001: 101).

¹¹ Grohmann sostiene, con un punto de entusiasmo, que esta renovación está presente en la narrativa contemporánea de España e Hispanoamérica, al menos desde *Negra espalda del tiempo* (1998), con cuya aparición se dispara de forma cuantitativa la publicación de este tipo de obras en España e Hispanoamérica, cambio visible en una oleada de obras aparecidas desde finales de siglo que tienen numerosas afinidades con la del narrador madrileño. Esta presencia cuantitativa le permite hablar incluso de un cambio de paradigma en la novela a partir de 1998. No obstante, habría que matizar mucho tal afirmación, dadas las diferencias que existen entre algunas de las citadas: *Soldados de Salamina* (2001), *La velocidad de la luz* (2005) o *Anatomía de un instante* (2009) de Javier Cercas, *Cosas que ya no existen* (2000) de Cristina Fernández Cubas, *La loca de la casa* (2003) de Rosa Montero, *Sejarad* (2001) y *Ventanas de Manhattan* (2004) de Antonio Muñoz Molina, *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003), *Doctor Pasavento* (2005) o *Dietario voluble* (2008) de Enrique Vila-Matas, etc. (Grohmann, 2011).

lo real o lo ocurrido en el mundo existente, la realidad empírica, o pretenden dar la impresión de hacerlo y producir un efecto de verdad¹².

El tono conversacional de María Dolz -o mejor, con Frida S. Weissman, de *sous-conversation*, monológica y de cálida longitud de onda- (Nizet, 1978) comienza, se interrumpe, se dilata o se demora arbitrariamente en incisos, contraposiciones y acumulaciones apositivas. La sintaxis, a veces gongorina, pleonástica y con no pocas simetrías y redundancias léxicas, discurre en paráfrasis, digresiones, guiños culturalistas e intertextuales y, sobre todo, en asociaciones de ideas, toda una exhibición de perspectivismo cervantino que, llevado a la práctica, constituye el desatado curso de su escritura. («Esa es mi manera de trabajar -ha señalado el escritor-. Necesito ir tanteando, y nada me aburriría y disuadiría tanto como saber cabalmente de antemano, al iniciar una novela, lo que ésta va a ser [...]. La novela se va escribiendo, pertenece al reino de la *invención* en su sentido etimológico de descubrimiento, hallazgo; e incluso uno se detiene y ve abiertas dos posibilidades de continuación, totalmente abiertas»). Ese «tanteo» atiende a *toda* la realidad inmediata -la realidad de lo vivido y de lo escuchado; las referencias a personajes y a obras literarias actuales; alusiones a las propias vivencias, viajes, gustos, imagen pública, obras del autor- queda integrada en otra realidad de naturaleza y límites más vagos y confusos: la realidad de lo pensado, de lo imaginado, de lo leído, de lo soñado... A la realidad del mundo real y de los otros mundos posibles...

El tiempo lineal ha sido desplazado por un tiempo faulkneriano que se desarrolla en profundidad, en avances y retornos, en contigüidades y en saltos asociativos. Solo así hubiera podido presentizar ese futuro incierto aunque no del todo imprevisible de *Los enamoramientos*. Porque se trata de un mundo que, sin dejar de inscribirse en la realidad, es percibido a la vez como posible; y de unos personajes que, sin llegar a zafarse de la tiránica monarquía del presente, son simultáneamente razones narrativas vitales, anticipaciones de sí mismos, es decir, ficciones de algo que no existe pero que se ve como *porvenir* o propio de seres *futurizos* (Marías, Julián, 1994).

5. Vidas que deben ser *narradas*

Quien acuñó el concepto de *futurizo*, Julián Marías, padre del novelista, tiene mucho que ver en este coherente sistema de conocimiento en el que ha terminado instalándose el autor de *Tu rostro mañana*¹³, presumo que mucho más que la inspiración en las sugerencias de las teorías del caos y de la incertidumbre. Como he señalado en otro lugar, la persistente presencia de Julián Marías en las novelas más significativas de su hijo -desde el prólogo a la reedición de *El siglo* (1994) y especialmente en la trilogía *Tu rostro mañana* (2002-2007), tal vez no sea solo un recuerdo de su figura histórica de intelectual represaliado por el franquismo, sino ante todo una reivindicación de la importancia de su obra filosófica, injustamente solapada a menudo bajo la tópica etiqueta de su discipulado orteguiano. «Le debo mucho como escritor», ha escrito Javier Marías en alguna ocasión¹⁴.

Es más que probable inferir de esta rotunda declaración de deudas contraídas que el pensamiento paterno haya terminado cimentando la cosmovisión del mejor Javier Marías,

¹² Son por lo tanto obras que, por un lado, en muchos casos aspiran a ser o se presentan como novelas, y por otro lado, si nos atenemos a lo que se dice en sus contraportadas, por ejemplo, se ofrecen como narraciones atípicas o anómalas, fuera de lo común en el ámbito de la narrativa española de los últimos decenios, como obras (genéricamente) «híbridas» o «mestizas», que «pisotean las convenciones genéricas», como libros no ficticios -«¿o tal vez sí?»-, «diarios literarios», «autoficciones», «crónicas personales», «tapices que se disparan en muchas direcciones», «testimonios directos», «literatura que se enfrenta a la realidad», «relatos reales», etc.

¹³ Quien se ha apropiado incluso del término «futurizo» en uno de sus artículos (Marías, 2000: 116).

¹⁴ «Que por mí no quede» (Marías, 2000: 446).

orientada, como señalara el filósofo, especialmente en su *Mapa del mundo personal* (1993), a indagar en la imprevisibilidad de los seres y de las cosas y a iluminar sus variaciones y probabilidades de realización; a considerar las insuficiencias de la realidad, explorar dramatismos íntimos e imaginar sus mutaciones e inseguridades. De una filosofía planteada en sí misma como un «mapa narrativo» del mundo personal y que, si no quería nacer muerta, más que descrita *debía ser contada*¹⁵ (Marías, Julián, 1994: 24). Independientemente de la intención que indujo a Julián Marías a publicar su *Mapa del mundo personal*, todo el ensayo en su conjunto constituye una diáfana plantilla reflexiva para guiar los pasos del joven novelista en la configuración de un mundo de novela propio, dado que la complejidad del mundo actual exige que «a las personas [leamos a los personajes de una novela], para abordarlas de forma integral, para proceder a una comprensión total de su mapa [social, psíquico y personal], hay que *narrarlas*»¹⁶ (Marías, Julián, 1994: 14,16).

Narrar una vida humana es partir del presupuesto de que toda vida humana es *futuriza*, es decir, está orientada al futuro: «Es imaginación de sí misma; por tanto, imaginación más o menos rica y detallada de algo que no existe pero que se ve como *porvenir*. Las personas, como sus circunstancias, son, en buena medida, imprevisibles: «Aun en el caso de que se cuente con las ya existentes y conocidas, se prevé su variación: se las anticipa en condiciones distintas...» (Marías, Julián, 1994: 17). Y, en un diagnóstico del proceso emocional humano al que responden los personajes de *Los enamoramientos*, el filósofo especifica que «al proyectarme, me imagino, no solamente con la inseguridad de si seguiré viviendo en el plazo de mi imaginación, sino que me veo como otro, alterado por el transcurso del tiempo y los cambios de la circunstancia, física y sobre todo humana. Esto significa que la realidad es insuficiente. O, dicho con otras palabras, que en lo humano se desliza una idea enteramente nueva de lo que es la realidad. De este modo, María Dolz y, en mayor o menor medida, el resto de los personajes de *Los enamoramientos*, poseen una sustancia real como tales entes de ficción en la medida en que su realidad está constituida por esa condición futuriza como ingrediente intrínseco. Lo que, en palabras de Marías padre, quiere decir que la *posibilidad* -entendida tradicionalmente como mera posibilidad- es un elemento constitutivo de los personajes (Marías, Julián, 1994: 18-19).

Cualquier personaje de novela cuyos comportamientos estén regidos por la *posibilidad* posee una predisposición para lo *inesperado* o imprevisible y para no ver las cosas con la claridad suficiente está sumido en una *irrealidad perceptiva* que le obliga a la *imaginación*¹⁷. Así sucede en *Los enamoramientos*, donde María Dolz se remonta más allá de la esfera de lo cotidiano y de lo actual para proyectarse en su condición *futuriza*.

A diferencia de cualquier heroína de folletín decimonónico, que habría condicionado unas respuestas superficiales y previsibles ante las presiones del medio social y la cándida y edulcorada dialéctica sentimental sostenida con sus antagonistas amorosos, Dolz desarrolla distintas proyecciones de sí misma a partir de su posición ante la realidad y de las constantes resituaciones a que la obliga su relación con Díaz-Varela. También éste, enamorado de la viuda Luisa Alday, toma unos derroteros imprevistos al morir asesinado el empresario Deverne. Incluso los muertos siguen perteneciendo al mutable mundo personal de los vivos que, en el caso de *Los enamoramientos*, está constituido por todos los personajes de la novela. La muerte del empresario Deverne llega a tener una singular presencia

¹⁵ Términos subrayados por el autor.

¹⁶ Previamente, Julián Marías comienza especificando los tres niveles indispensables e inseparables entre sí, pero radicalmente distintos, a partir de los que explica los comportamientos del ser humano (Julián Marías, 1994: 14-16).

¹⁷ «Ya que la sola percepción haría imposible las relaciones personales; tienen que intervenir otras posibilidades humanas, sobre todo la imaginación, para que ese mundo pueda constituirse; la futurización introduce en él la temporalidad intrínseca; por lo tanto, le pertenece esa forma de realidad que es el *acontecer*. Finalmente, está constituido por la convergencia de *proyectos*, núcleo de lo rigurosamente personal» (Julián Marías, 1994: 19).

privativa a lo largo de toda la novela en la memoria y en la imaginación de María y Javier. Como en el caso del mundo personal de los vivos, el del difunto Deverne no es estático, sino mutable como mutables son las distintas realidades personales de personaje de la novela¹⁸.

El filósofo Julián Marías abunda en toda una casuística de reflexiones prácticas que iluminan este punto de partida de su estudio, las cuales se pueden trasladar sin esfuerzo a *Los enamoramientos* para explicar el mundo personal de María Dolz y sus relaciones con el matrimonio Deverne o con Javier. Por ejemplo,

«Si la persona es ‘conocida’, tratada en el sentido de los actos psíquicos -saludo, conversación, tertulia, amistad superficial, etc.-, al volver a verla hacemos espontáneamente un balance de los cambios perceptibles: envejecimiento, estado de salud, florecimiento o deterioro, alegría o tristeza.

Cuando vemos a una persona que es para nosotros persona insustituible, no solo es inconfundible, sino que al examen que acabo de señalar se añade algo bien distinto. Aunque sea una persona a quien vemos con gran frecuencia, incluso cotidianamente, buscamos en ella no solo «dónde está», sino «adónde va»; la vemos en cuanto futuriza, por su cuenta y hacia nosotros: cómo «viene» hacia el que la encuentra, cómo sale a su encuentro. Dicho con otras palabras, *la vemos como proyecto*, y en eso consiste precisamente la aprehensión como persona (Marías, Julián, 1994: 144-145).

Tanto en sus reflexiones sobre la novela como en su propia praxis como novelista, Javier Marías ha venido siendo sumamente respetuoso con este proteico legado paterno, a cuya luz encajan todas las piezas de *Los enamoramientos*. La vida humana tiene *argumento* -sostendrá el filósofo Marías en otro lugar- y, en consecuencia, debe ser aprehendida como una novela, único modelo cognoscitivo capaz de captar cómo el ser humano se proyecta vectorialmente en «figuraciones» sucesivas (como luego señalará Pozuelo) y se devana en múltiples *trayectorias* interpersonales sometidas a la temporalidad.

A la luz de la lectura de *Mapa del mundo personal*, algunas de las características de *Los enamoramientos* ya señaladas en las páginas anteriores vuelven a encontrar una nueva justificación narrativa. El proceso amoroso de María Dolz puede recordar los sinsabores folletinescos, pero la razón última de esta exploración estriba en que el amor es un privilegiado «campo magnético de la convivencia» y estímulo generador de las distintas etapas del proceso del descubrimiento de lo personal¹⁹.

Marías ha seguido el minucioso tratado de amor contenido en *Mapa del mundo personal*, cuya encarnación narrativa ejemplifica el enamoramiento de María Dolz, modelo perfecto de relación proyectiva o futuriza desde su situación inicial de «Joven Prudente» que observa a distancia y con estática admiración la felicidad del matrimonio Deverne. Como tales seres

¹⁸ «Hay cambios, alteraciones de la localización, variación de las ‘distancias’. Sigue siendo mundo, porque es parte del nuestro -mundo es siempre *mi* mundo, no hay mundo en general o de nadie- [...]. Lo curioso es que cuando nos preguntamos por la realidad de alguien, es improbable que lancemos siquiera una mirada a la estructura y al contenido de ese mundo fronterizo sin el cual el que consideramos real queda incompleto, más aún, mutilado» (Julián Marías, 1994: 91).

¹⁹ Incluso las abundantes recapitulaciones narrativas de *Los enamoramientos* arriba señaladas cobran un nuevo sentido a la luz del apartado «La recapitulación como sustancia», del mencionado *Mapa del padre del novelista*: «La condición argumental del mundo personal hace que sea posible, más aún, necesaria, su *recapitulación*. A lo largo de la vida, de modo creciente, de manera principal cuando ha tenido ya un largo recorrido, se van depositando las plurales historias de las relaciones verdaderamente personales, aquellas en las que ha intervenido como tal la persona que cada uno es, y no menos las otras que han participado desde su mismo centro. En eso consiste primariamente el contenido de la vida. [...] El que recapitula los ingredientes y acontecimientos de su mundo personal, se encuentra inexorablemente ligado a las personas con las cuales ha hecho o está haciendo su vida. A renglón seguido, Julián Marías enfatiza la importancia de la recapitulación en la «narración» de una vida que de este modo vuelve a actualizarse y, en definitiva, vuelve a vivirse. (Julián Marías, 1994: 53).

futurizos, María Dolz -y, en menor medida, Javier Díaz-Valera- arriesgan su intimidad al proyectarse en sus respectivas trayectorias. El hecho de haber dejado en segundo plano los convencionales comportamientos y los no menos automatizados tics psíquicos, imprescindibles en la convivencia colectiva, para desenvolverse ya sin red en el mundo personal implica intentar conciliar una serie de desequilibrios íntimos que el filósofo catalogó y el novelista ha corporeizado en el personaje de la María Dolz de *Los enamoramientos*: vulnerabilidad, inseguridad, opacidad de Díaz-Varela, tensión ante un presente incierto que se despega de un pasado en el que se sentía segura...

Las relaciones personales entre trayectorias argumentales y dramáticas no siempre abocan a una comunicación completa; antes bien, no siempre se superan recelos, rechazos, reticencias, infidelidades u olvidos de experiencias compartidas que conducen al distanciamiento. Con un protagonismo menor, Díaz-Varela no termina de desvelar el mapa de su mundo personal a los reclamos de transparencia de María. Abundan las reservas incluso en la relación entre dos, y en ocasiones tienen un carácter unilateral. El caso de la desigual relación sentimental entre María Dolz y Díaz-Varela vuelve a reproducir con sorprendente fidelidad el diagnóstico del filósofo: mientras María se proyecta dramática y argumentalmente hacia su nuevo amante, éste responde de una manera tópica y despersonalizada, lo que compromete la relación y la deja reducida a la postre a una *decepción* y a la consiguiente *desilusión* (Julián Marías, 1994: 22).

Las que habíamos llamado con Prigogine estructuras expansivas o «disipativas» podemos identificarlas ahora, de nuevo con el Marías filósofo, como *trayectorias* que abren caminos a la proyección del mundo personal y, sin dejar de formar parte de él, lo revitalizan y lo hacen distinto sin dejar de pertenecer a la misma persona. El resultado es un universo narrativo que «incluye la posibilidad y la irrealidad en su misma contextura», por estar proyectado hacia el futuro y, por lo tanto, en la movедiza extraterritorialidad de la incertidumbre (Julián Marías, 1994: 175). Y sus exteriorizaciones con proa a otros mundos total o accidentalmente personales, un tejido cambiante de historias vividas y por vivir.

6. Final

Una buena parte del éxito de *Los enamoramientos* guarda relación con el cultivo de la tradición de los códigos narrativos de la novela popular de tipo folletinesco, cuya herencia decimonónica ha llegado hasta nuestros días, aunque no siempre en muestras literarias dignas de otra consideración que la de su representatividad como fenómeno sociológico. Pero, lejos de cualquier posible condicionamiento impuesto por tal herencia folletinesca, Marías ha desmantelado el universo sentimental, estable y previsible de *Los enamoramientos*, que pudo haberle servido de punto de partida, en nombre de un juego creativo superior donde la historia narrada se reformula sobre una nueva lógica narrativa y unas atrevidas propuestas epistemológicas. Dicho juego, que coincide con algunas de las propuestas de las teorías del caos, responde en última instancia a una poética que hunde sus raíces en la filosofía paterna y, en concreto, en el ensayo *Mapa del mundo personal*.

BIBLIOGRAFÍA:

ANDRÉS ALONSO, R. y CALVO CARILLA J. L., «María del Pilar Sinués», en *La novela aragonesa en el siglo XIX*, Zaragoza, Guara, 1984.

ANDRÉS-SUÁREZ, I., ed., *Javier Marías-Grand Séminaire de Neuchâtel*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

GROHMANN, A., *Literatura y errabundia: Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Rosa Montero*. Ámsterdam, Rodopi, 2011.

MARÍAS, Javier, *Los enamoramientos*, Madrid, Alfaguara, 2011,

..... «El irreconocimiento», En *Vida del fantasma. Cinco años más tenue*, Madrid, Alfaguara, 2000.

..... *Mala índole, Cuentos aceptados y aceptables*, Madrid, Alfaguara, 2012.

..... «Errar con brújula», *Literatura y fantasma*, Madrid, Alfaguara, 2001.

..... «Lo que no sucede y sucede», *Literatura y fantasma*, Madrid, Alfaguara, 2001.

..... «Lo que no se ha cumplido», *Literatura y fantasma*, Madrid, Alfaguara, 2001.

..... *Sobre la dificultad de contar: discurso de Toma de posesión de D. Javier Marías en la RAE*, Madrid, RAE, 2008.

MARÍAS, Julián, *Mapa del mundo personal*, Madrid, Alianza, 1994.

POZUELO, J. M., *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.

RICO, Francisco, «Contestación», *Sobre la dificultad de contar: discurso de Toma de posesión de D. Javier Marías en la RAE*, Madrid, RAE, 2008, p. 50.

SPIRE, A., *El pensamiento de Prigogine. La belleza del caos*, Barcelona, Buenos Aires, México, Santiago de Chile, ed. Andrés Bello, 2001, 2ª.

STEENMEIJER, M., *El pensamiento literario de Javier Marías*, Ámsterdam, Rodopi, 2001.

WEISMANN, F. S. *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, A.-G. Nizet, 1978.