

Lo que ha saltado desde la novela a la vida de su autor ocupa, en efecto, una buena parte de *Negra espalda del tiempo*. Pero el relato no va únicamente en la dirección anunciada –del orbe de la ficción al de la realidad–, sino que por momentos el discurso toma exactamente el camino contrario, remontándose el autor a un tiempo anterior para así desvelar los pasos que le llevaron a urdir la fábula a partir de una experiencia o materia real, disecionando y cotejando ambos planos en un ejercicio tan riguroso como minucioso. Son páginas que hablan del proceso de escritura, y abarcan desde los iniciales elementos que sirven de estímulo de la inspiración porque la incitan o apelan a ella, y siguen todo el trazado del mismo hasta la concreción o materialización última. Es algo así como el autorretrato del escritor en su *atelier*, recuento o narración que tiene una brillante correspondencia en la estampa –narrada en presente y fragmentada en secuencias– que va de las páginas 141 a 147, 280-282, y que retorna en las páginas finales, donde la visión se ofrece ya mucho más depurada. Son pasajes espléndidos, que encierran las mejores culminaciones fragmentarias de un libro que atrae por la pluralidad de hilos que el autor entreteje y por la diversidad de líneas pautadas.

El propósito que Marías declara perseguir –hacer una falsa novela, contar la vida o la historia o la realidad de la ficción– le exige al autor proceder según un determinado modo:

A diferencia de lo que sucede en las verdaderas novelas de ficción, los elementos de este relato que empiezo ahora son del todo azarosos y caprichosos, meramente episódicos y acumulativos [...] porque en el fondo no los guía ningún autor aunque sea yo quien los cuente, no responden a ningún plan ni se rigen por ninguna brújula, la mayoría viene de fuera y les falta intencionalidad; así, no tienen por qué formular 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 final.

De tal declaración, el aspecto que seguramente suscita más reflexiones es el que se refiere a la desaparición o exclusión del autor, aunque tal vez quepa aquí limitar tal figura al papel de inventor, creador, fabulador, y no tanto a la de constructor u organizador de un texto. Porque en otros aspectos, lo propugnado por Marías en *Negra espalda del tiempo* no es enteramente nuevo en la narrativa del autor sino que supone la radicalización de algunos de los postulados enunciados en el ensayo «Errar con brújula» (recogido en *Literatura y fantasma*), singularmente lo que llama la errandía de los textos, es decir, «la divagación, la digresión, el inciso, el bor-

botón enajenado, la invocación lírica, el denuesto y la metáfora prolongada o autónoma, respectivamente». O, dicho con otras palabras, la libertad de incluir en la novela una serie de detalles o episodios que se dan u ocurren porque sí, «sin que tengan más significado o relación con una historia que la que el autor o lector quieren hallarles con sus facultades asociativas».

Pues bien, salvo en lo que atañe al punto de partida –del que en *Negra espalda del tiempo*, y a diferencia de lo que el autor afirma que le sucede al empezar a escribir otras novelas, sí sabe cuál es, o al menos parte de lo que se dispone a contar, puesto que ya ha sucedido y a pesar de que no haya finalizado aún–, esta «falsa novela», como la vida, es un texto que «se limita a recorrer su trayecto y se encamina hacia su final, por tanto, lo mismo, por lo demás, que cuanto atraviesa o se da en el mundo». Y tal travesía se realiza sin renunciar a los incisos –«éste es un libro de incisos», se nos avisa en la p. 57–, breves o extensos pasajes en forma de meditación: sobre el azar, la muerte súbita, los objetos, los condicionales en la tarea de vivir, los personajes de ficción, etc. O bien incisos que son relatos autónomos, como el interpolado entre las páginas 57 y 74, una buena lección o demostración de cómo un autor procede a transformar a una persona real en un ente de ficción. Incisos que pueden ser glosas a un texto –la estupenda lección de cómo leer que se nos da en la p. 224– o yuxtaposición y ensamblaje de textos y documentos de muy distinta naturaleza, o incluso incisos que devienen retorno y supervivencia de un texto: así, el capítulo de *Todas las almas* al que ahora vuelve el autor, sin poder contarle ya de la misma manera que en 1989 pero al que sí puede añadirle comentarios o desarrollar algunos de sus elementos desaprovechados o no explotados en toda su potencialidad.

No sé si *Negra espalda del tiempo* es una falsa novela o si, por el contrario, es la novela más verdadera de Javier Marías, por lo que hay en ella de pensamiento vertido de forma directa –no enmascarado o escudado en las vidas ajenas, ficticias– y por lo que tiene también de confesión: la de un escritor que nos cuenta aquí cómo su vida se ha visto enriquecida o condenada a causa de lo que imaginó y escribió. Cabría preguntarse cuántos y cuáles de esos inquietantes sucesos o cuántos y cuáles de esos episodios anecdóticos que le ocurrieron a Javier Marías en tanto que autor de *Todas las almas* tienen interés para el lector medio. Sin duda, las respuestas serían variadísimas y dispares. Pero lo que parece indiscutible en *Negra espalda del tiempo* es la maestría alcanzada por el autor. Y por maestría me refiero a ese punto, grado o altura que a un escritor le permiten vivir de las rentas adquiridas, de la inercia que ha alcanzado la propia obra. Es decir, del estilo: una voz inconfundible.

Por ello, lejos de considerar obstáculo o incomodidad el tener que hablar de una novela inacabada –*Fiebre y lanza* es el primer volumen de *Tu rostro mañana*–, el crítico o comentador debería agradecerle a Javier Marías la posibilidad de convertir el simple ejercicio de lectura en una divagación que forzosamente no irá (o no únicamente) sujeta a ninguna de las cláusulas narrativas –intriga, personajes– que habitualmente permiten «resumir» los contenidos del libro para «dar cuenta de» ellos al lector, dado que tenemos en las manos una novela inconclusa de la que quedan por develar varios enigmas. Lo cual, insisto, puede ser hasta ventajoso en tanto en cuanto ello nos obliga a centrarnos más en el inicio y desarrollo del relato que en el, de momento, inexistente final, y prestar atención a unas primeras páginas e incluso a unas primeras palabras que preludian lo que seguirá y hasta lo condicionan. Sabido es que estamos ante un autor que aplica a la construcción de una novela el mismo «principio de conocimiento» que rige la vida, la realidad o el mundo: «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», según manifiesta Javier Marías en «Errar con brújula», y repite a menudo en conferencias y entrevistas.

Por consiguiente, estas líneas sobre *Tu rostro mañana I* irán necesariamente prendidas a otras instancias narrativas tan portadoras de significación y de sentido como puedan serlo la anécdota y la intriga, lo que acontece y sucede a los personajes, por lo demás tan inesperados –los sucesos– y poliédricos –los personajes– como suelen ser en las novelas de este autor. Es más, algunos episodios aparentemente nimios, que tratan de un pequeño incidente común y casi banal, adquieren relieve por ir ligados a una secuencia reflexiva determinada, sea como un inciso o una digresión o, por el contrario, como espoleta y desencadenante. Al mismo tiempo, la peculiar estructura narrativa –y específicamente temporal– de *Tu rostro mañana* es como es porque en la novela se relata una experiencia X que da pie a hablar de unos temas muy concretos; es decir, hay una profunda trabazón entre lo que se cuenta y cómo se cuenta.

«No debería uno contar nunca nada...» empieza diciendo, no tanto paradójicamente sino con cierta desazón o pesadumbre, un narrador del que en el curso del relato averiguaremos que se trata de Deza, el personaje de *Todas las almas*, que regresa temporalmente a Inglaterra tras su separación matrimonial para trabajar en un programa radiofónico de la BBC. «Contar es casi siempre un regalo», prosigue pocas líneas después, «es un vínculo y otorga confianza», continúa, extendiéndose ahora sobre este otro núcleo

que le lleva a rememorar las confianzas por él depositadas y perdidas, lo cual le permite introducir otro tema –la imposibilidad del olvido y la persistencia del recuerdo–, al par que sesgadamente entra en el relato otro elemento, el tiempo, que al final de esta primera secuencia se concreta –y a la vez se cuenta, en el sentido de se calcula– mediante una cadena de analogías que acabará convirtiéndose en *Leit motiv* del relato, generando a su vez nuevos eslabones de una cadena cada vez más exacta y trabada:

una noche o un día en que quien hablaba hablaba como si no hubiera futuro más allá de esa noche o día y fuera su lengua suelta a morir con ellos, ignorando que siempre hay más por venir, siempre queda, un poco más, un minuto, la lanza, un segundo, la fiebre, y otro segundo, el sueño –la lanza, la fiebre, mi dolor y la palabra, el sueño– y también el interminable tiempo...

Y nótese cómo en esta primera repetición de la serie fiebre-lanza-sueño se agregan ya dos nuevos elementos –mi dolor, la palabra–, rasgo característico del modo de un narrador cuyo discurso acaba convirtiéndose en una trama de vinculaciones sostenida precisamente por esa lectura analógica del mundo, propia del pensamiento literario (y sin duda también por el hecho de que estamos ante un autor que, como espléndido traductor de Sterne, conoce y confía en el principio narrativo del novelista inglés, según el cual *you progress as you digress*). De ahí que en el cierre de la primera secuencia retorne la negación inicial, ampliada a la vez que restringida en tanto que concretada (el anterior impersonal se sustituye ahora por una primera persona) y enfatizada (mediante la reiteración del adverbio): «No, yo no debería contar **ni oír** nada, porque nunca estará en mi mano que no se repita y se afee en mi contra, para perderme, o aún peor, que no se repita y se afee en contra de quienes yo bien quiero, para condenarlos».

La siguiente secuencia es el exacto envés de la anterior. Si en la primera el narrador hablaba de la confianza y fundamentaba su discurso en la experiencia estrictamente personal, hablará a continuación de la desconfianza, remitiéndose al plano jurídico-legislativo, y en concreto a la fórmula Miranda –«Tiene derecho a guardar silencio» el detenido–, fórmula aparentemente inofensiva e incluso benévola –ese «tiene derecho a»–, pero que, sometida al feroz asedio que le dispensa el narrador, se nos revela premisa delatora de la justicia como «una fantasmagoría y un concepto falso». Después retorna el narrador al plano personal, revelando algunos datos de su pasado, cuando le pagaban «por contar y oír y ordenar y contar. Por retener y observar y seleccionar. Por sonsacar, aderezar, recordar. Por interpre-