

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa
 Dipartimento di Studi Comparati
 Dipartimento di Studi Americani, Culturali e Linguistici

ANNALI
 SEZIONE ROMANZA

Direttore: Giovanni Battista De Cesare
Redazione: Teresa Cirillo Siri - Maria Teresa Grazi - Vincenzo Guarino - Vincenzo Piacella - Angelo Raffaele Pupino
 Cristina Valente - Maria Luisa Casali - Vito Manno - Mario Pelone - Giovanni Riccardi - Marina Zito
Segretario: Giovannella Fusco Girard - *Segretario aggiunto:* Claudio Bagnati

XLVII, 1

Gennaio 2005

Articoli

Augusto Guarino, El gran teatro de la ciudad. Apuntes sobre la relación entre el teatro y el desarrollo urbano a finales del siglo XVI	7
A. Thone Marino, Traduzione e oralità: Du livre aux lèvres	21
Anna Cerbo, Dal mito alla storia: il Mediterraneo nella poesia del Cinquecento	39

Contributi

Barbara Gori, <i>Utopia III</i> di José V. De Pina Martins e il romanzo utopico in Portogallo	61
Luisa A. Messina Fajardo, Aspectos léxicos del español de Venezuela (con peculiar atención a una novela de Antonia Madrid)	95
Carmen Saggiomo, André Gide : du moi à l'écriture	137
Teresa Martín Sánchez, Algunos posibles diferencias en la toma de turnos de palabra en hablantes de español italiano	177
Maria Giovanna Perrillo, Amelie Nothomb ed il multiculturalismo	193
Poela Laura Gora, Imponibilidade del arte nuevo	229
Claudia Santamaria, <i>Por el sótano y el toro</i> . Verso una possibile rappresentazione scenografica. Técnica scenografica e funzione dramática	241
Maria Alessandra Giovannini, Los protagonistas de las novelas de Javier Marías, intérpretes y traductores simultáneos de vidas ajenas	253

Recensioni

Quiles Paz, Amparo, <i>Sahvador Rueda en sus cartas</i> (1886-1933). Aedile, Málaga, 2004 (Miguel Salas Diaz)	263
Bernhard König, <i>Novela picaresca y libros de caballerías</i> . Publicaciones del Senyir, Salamanca, 2003, pp. 225 (Giuseppe Grilli)	267
Reinier Leunhuis, <i>La marriage et l'«amitié courtoise» dans le dialogue et le récit bref de la Renaissance</i> . Firenze, Leo Olshchki editore, Biblioteca dell'Archivium Romanicum, 2003, pp. 285 (Giuseppe Grilli)	272
Rodrigo Cacho Casal, <i>Dante y Quevedo. La Divina Commedia en los Sueños</i> . Manchester Spanish and Portuguese Studies, Manchester, 2003, pp. 128 (Giuseppe Grilli)	275
Onufki, <i>Quantas madrugada tem a noite</i> . Lisboa, Caminho, 2004, pp. 203, (María da Graça Gomes de Pina)	279
Alberto Pellegrina, <i>Matinata lar ga</i> . Como, Lietocolle, 2003 (Stelvio Di Spigno)	281
Paolo Febbraro, <i>Il secondo fine</i> , Marcos y Marcos, Milano, 1998 (Stelvio Di Spigno)	283
Arthur Rimbaud, <i>Autologie, textes choisis et édites par Pierre Brunel et Giovanni Dotoli</i> , avec la participation de Béatrice Didier et Ralph Heyndels, illustrés par Vincenzo Vit. Schena editore, Fasano, 2004 (Giovannella Fusco Girardi)	285
Giovanni Dotoli, <i>Timbardà, l'Italie, les Italiens. Le géographe visionnaire</i> , Schena editore, Fasano, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004 (Giovannella Fusco Girardi)	287
Nota a "La bella scrittura" di Rafael Chirbes. Tr. It. di A. Guarino, Le Lettere, Firenze, 2004 (Luicio Sessa)	290
Luisj Contadini, La scrittura ambivalente di Juan José Millás, Rimini, Panozzo Editore, 2002 (Giuseppina Notaro)	292
Javier García Sánchez, <i>Dios se ha ido</i> , Barcelona, Planeta, 2003 (Augusto Guarino)	296
Pedro Calderón de la Barca, <i>El mago dei prodigi</i> , traduzione e cura di Daniela Carpari, introduzione di Pier Luigi Crovetto, Torino, Einaudi, 2003 (Augusto Guarino)	297
Marina Zito, <i>Finestrans litteraires et spirituels</i> , Fasano-Paris, Schena Editore- Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004 (Angela Buono)	300
<i>Alexandre Dumas e il Mezzogiorno d'Italia</i> , Atti del Convegno Istituto Stor. Orsola Benincasa, Napoli, 7-8 novembre 2002, a cura di Alvio Palermi, Napoli, CUEN, 2004 (Giuseppina Agostino)	304

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI
 LOS PROTAGONISTAS DE LAS NOVELAS
 DE JAVIER MARIAS, INTÉRPRETES Y TRADUCTORES
 SIMULTÁNEOS DE VIDAS AJENAS

El universo novelesco de Javier Marías está poblado de personajes cuya conciencia individual se define a través de las experiencias vitales de una multitud de seres humanos que les rodean. Esos personajes actúan como testigos de vidas ajenas, observadas detenidamente pero también sólo imaginadas, que van construyendo una interioridad que resulta individual y colectiva a la vez.

La experiencia vital que nos viene contada, por tanto, no se reduce a la de su protagonista sino que a través de él se filtran otras historias que se proponen de manera conjunta, lo que llega a dibujar un misterioso retablo humano.

Por eso, la primera persona del singular, la que relata, se convierte en una voz que mezcla la dialéctica oposición entre 'yo' y 'otredad', anulando las barreras entre esos extremos. El recurso al 'yo', aunque sea lo único posible, se revela en toda su artificialidad.

Así se nos presenta, por ejemplo, el protagonista de *Todas las almas*:

"Si a mí mismo me llamo yo, o si utilizo un nombre que me ha venido acompañando desde que nací y por el que algunos me recordarán, o si cuento cosas que coinciden con cosas que otros me atribúan, o si llamo *mi casa* a la casa que antes y después ocuparon otros pero yo habré durante dos años, es sólo porque prefiero hablar en primera persona, y no porque crea que basta con la facultad de la memoria para que alguien siga siendo el mismo en diferentes tiempos y en diferentes espacios. El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador."¹

¹ Javier Marías, *Todas las almas*, Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 9-10.

Tiempo, espacio y memoria son las coordenadas a través de las cuales se desarrolla el cambio profundo de la individualidad y eso subraya el artificio retórico del 'yo' de la voz narrante. Los conceptos de individualidad y de "otredad" se vacían y se convierten en símbolos ilusorios de identidad.

En algunas novelas, además, el protagonista se encuentra 'autorizado' por su profesión a erigirse en transmisor de realidades ajenas. Desde ese punto de vista no me parece una casualidad que el protagonista de *Corazón tan blanco* haga de intérprete simultáneo y el de *El hombre sentimental* sea un cantante lírico que interpreta papeles cada vez diferentes: ambos actúan como vehículo de transmisión de la "otredad", confundiendo experiencias vividas, soñadas, interpretadas e, incluso, inventadas, proponiéndolas, poco a poco, como se van construyendo en su conciencia.

Las implicaciones en el ámbito personal llevadas por la profesión de intérprete, están remarcadas una y otra vez por el protagonista de la novela *Corazón tan blanco*, al principio de la narración, como si tuviera valor de autopercepción, y al final de ella, para valorar y cerrar a la vez una larga reflexión²:

"Yo hablo y entiendo y leo cuatro lenguas incluyendo la mía, y por eso, supongo, me he dedicado principalmente a ser traductor e intérprete en congresos, reuniones y encuentros, sobre todo políticos y a veces del nivel más alto (...). Supongo que por eso tengo (...) la tendencia a querer comprenderlo *todo*, cuanto se dice y llega a mis oídos, tanto en el trabajo como fuera de él, aunque sea a distancia, aunque sea en uno de los innumerables idiomas que desconozco, aunque sea en murmullos indistinguibles o en susurros imperceptibles, aunque sea mejor que no lo comprenda y lo que se diga no esté dicho para que yo lo oiga, o incluso aunque sea en uno de los innumerables idiomas que desconozco, aunque sea en murmullos indistinguibles o en susurros imperceptibles, aunque sea mejor que no lo comprenda y lo que se diga no esté dicho para que yo lo oiga, o incluso esté dicho

"yo tengo la tendencia a querer comprenderlo *todo*, cuanto se dice y llega a mis oídos, tanto en el trabajo como fuera de él, aunque sea a distancia, aunque sea en uno de los innumerables idiomas que desconozco, aunque sea en murmullos indistinguibles o en susurros imperceptibles, aunque sea mejor que no lo comprenda y lo que se diga no esté dicho para que yo lo oiga, o incluso esté dicho justamente para que yo no lo capte." p. 264.

² Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama, 1996.

justamente para que yo no lo capte. (...) Cuando sé y compruebo que no hay manera, que no puedo entender por mucho que lo desee e intente, entonces me siento tranquilo y desentendido y descanso. Nada puedo hacer, nada está en mi mano, soy un inválido, y mis oídos descansan, mi cabeza descansa, mi memoria descansa y también mi lengua, porque en cambio, cuando comprendo, no puedo evitar traducir automática y mentalmente (...) A menudo traduzco hasta los gestos, las miradas y los movimientos, es un sucedáneo y una costumbre, y aún los objetos me parece que dicen algo cuando entran en contacto con esos movimientos, miradas y gestos. (...) Esa es la maldición mayor de un intérprete en su trabajo (...)" pp. 38-39

Entre los cinco sentidos es el oído que privilegia esa osmosis entre yo y "otredad", porque no se puede evitar escuchar y así traducir, interpretar lo que se oye de la realidad de nos rodea. No es posible evitar ser cómplices de la vida de los demás una vez que se está al tanto, aunque saber implique sólo la condisión a medias de la responsabilidad de las acciones cumplidas por ellos, puesto que no es el yo quien "has done the deed". El papel de Macbeth lo hacen los demás que viven y se cargan de sus propias acciones, mientras que el yo se limita a escuchar, a interpretar el papel de testigo, como Lady Macbeth, que se mancha las manos de la sangre de Duncan sin que su corazón cobarde pierda su blancura.

Lo que caracteriza al protagonista de la novela de Marías le viene de su profesión, siendo él intérprete internacional: él no puede dejar de oír todo lo que se dice, se grita, se murmura alrededor, y eso es como si fuera una condena para él.

Por eso el personaje de la novela de Marías afirma:

"Escuchar es lo más peligroso, es saber, es estar enterado y estar al tanto, los oídos carecen de párpados que puedan cerrarse

instintivamente a lo pronunciado, no pueden guardarse de lo que se presente que va a escucharse, siempre es demasiado tarde.”³

Desde el principio su cobardía le lleva ni a querer saber: se niega a saber pero deja que funestas premoniciones se apoderen de su cabeza e influyan sobre su cotidianidad, en las relaciones más próximas, con su padre, su mujer, sus amigos. Por eso el proceso de auto-reconocimiento que el protagonista lleva a cabo a lo largo de la novela no deriva de un acto de volición sino que es algo que nace de la angustia que él siente hacia el futuro, precisamente por su incapacidad de prefigurarse el porvenir, es decir, por su incapacidad de actuar. Poco a poco, él va percatándose de unos secretos de los que nunca quiso enterarse, pero su actitud no deja de ser pasiva aún cuando se encuentra en la necesidad de actuar. Él está condenado a oír, a ser testigo de los acontecimientos más fútiles de los que le rodean, intérprete simultáneo de vidas, a escuchar e interpretar y traducir, como si fuera un filtro necesario a través del cual todo lo contado tiene que pasar para convertirse, al final, en hecho, acontecimiento, realidad, en cuanto cuento, narración, historia.

Es como si el protagonista tuviera que adueñarse de acontecimientos que ocurren a los demás, asumir, como propias, historias ajenas en las que intenta desesperadamente encontrar una similitud con su propia vida, que en cambio queda vacía en cuanto a hechos y sucesos, por no tener él el coraje de actuar fuera de un esquema siempre igual que piensa que es el mecanismo intrínseco de la existencia.

Una vez llegado a ‘saberlo todo’, es decir, a recomponer las historias de los que le rodean, conociendo ya sus secretos, es a través de la escritura, o mejor dicho, a través del contar que el protagonista de *Corazón tan blanco* llega a la reafirmación de su propia identidad. Ese ‘yo’ que se apodera desde el primer momento de la autoría de la narración llega a narrar sólo después de un largo camino, desde el fragmentarismo de su identidad hacia la reapropiación de su conciencia. La escritura es, pues, el resultado final de un tortuoso proceso de recuperación de una historia íntima, privada, que, sin embargo, se construye a través de una pluralidad de historias personales, cada una un pequeño trozo de un rompecabezas que se identifica con el pronombre de primera persona del singular.

³ Ibidem, p. 80.

Por lo visto, de todo esto transparenta una bien articulada reflexión ontológica y gnoseológica a la vez, reflexión que intenta aclarar los límites y las consecuencias del actuar del hombre en su contexto histórico y qué papel tiene el pasado, propio y ajeno, en la elección de nuestros actos volitivos.

Punto de partida de la narración de *Corazón tan blanco* es el día de su boda, ocurrido hace un año, pero esa referencia temporal marca también el inicio de la búsqueda de sentido por parte del ‘yo’ protagonista, búsqueda que irá remontándose, luego, hasta la reconstrucción de un pasado mucho más lejano y preexistente al mismo personaje, cuarenta años atrás.

Espacio, tiempo y memoria, se construyen como coordenadas imprescindibles para el reconocimiento del ‘yo’, pero el proceso de recuperación se desarrolla a través de un profundo y sufrido camino de identificación del sujeto individual con las experiencias vitales colectivas, en constante osmosis entre ensimismamiento y transposición en la “otredad”, comparando su vida con la de los demás, como si el secreto mismo de la existencia residiera en reconocer cada historia individual como parte de una historia siempre igual, infinitamente replicada a través del espacio, del tiempo y de la memoria.

En *Corazón tan blanco* podemos leer estas líneas repetidas dos veces al principio y al final de la novela; creemos oportuno aquí seguidamente parangonarlas simultáneamente para que nos sea claramente percibida la duplicación del texto como clave hermenéutica de la proliferación del personaje por segmentación y diseminación⁴:

<p>“A veces tengo la sensación de que nada de lo que sucede sucede, de que todo ocurrió y a la vez no ha ocurrido, porque nada sucede sin interrupción, nada perdura ni persevera ni se recuerda incesantemente, y hasta la más monótona y rutinaria de las existencias se va anulando y negando a sí misma en su aparente repetición hasta que nada es nada ni nadie es nadie que fueran antes, y la</p>	<p>“A veces tengo la sensación de que nada de lo que sucede sucede, de que todo ocurrió y a la vez no ha ocurrido, porque nada sucede sin interrupción, nada perdura ni persevera ni se recuerda incesantemente, y hasta la más monótona y rutinaria de las existencias se va anulando y negando a sí misma en su aparente repetición hasta que nada es nada ni nadie es nadie que fueran antes, y la</p>
---	---

⁴ Javier Marías, *Corazón tan blanco* cit.

débil rueda del mundo es empujada por desmemoriados que oyen y ven y saben lo que no se dice ni tiene lugar ni es cognoscible ni comprobable. A veces tengo la sensación de que lo que se da es idéntico a lo que no se da, lo que descartamos o dejamos pasar idéntico a lo que tomamos y asimamos, lo que experimentamos idéntico a lo que no probamos, y sin embargo nos va la vida y se nos va la vida en escoger y rechazar y seleccionar, en trazar una línea que separe esas cosas que son idénticas y haga nuestra historia una historia única que recordemos y pueda contarse, sea al instante o al cabo del tiempo, y así ser borrada o difuminada, la anulación de lo que vamos siendo y vamos haciendo". p. 294

débil rueda del mundo es empujada por desmemoriados que oyen y ven y saben lo que no se dice ni tiene lugar ni es cognoscible ni comprobable. A veces tengo la sensación de que lo que se da es idéntico a lo que no se da, lo que descartamos o dejamos pasar idéntico a lo que tomamos y asimamos, lo que experimentamos idéntico a lo que no probamos, y sin embargo nos va la vida y se nos va la vida en escoger y rechazar y seleccionar, en trazar una línea que separe esas cosas que son idénticas y haga nuestra historia una historia única que recordemos y pueda contarse". p. 37.

Por eso cada personaje de la novela puede sustituirse con otro, y el concepto mismo de individualidad se revela efímero, puesto que todo lo que sucede puede ser que no suceda, o en otra posible interpretación, todo lo que sucede, suceda indefinidamente. Por esto en el final la novela se presenta como una única historia en la que confluye cada historia individual, totalmente reconstruida o sólo esbozada por nuestro intérprete: la historia del padre Ranz y sus tres mujeres, la de Guillermo y Miriam, la de Berta y Bill, incluso la del mismo protagonista y su mujer Luisa. Una historia en la que todo se mezcla y la individualidad de cada uno va matizándose porque se va repitiendo siempre la misma historia, por eso llega un momento en que no hay diferencia entre Ranz, Guillermo, Bill y el propio Juan o entre Miriam, Berta, Luisa, Teresa y Juana. Incluso las ciudades, escenarios de cada historia contada -La Habana, Madrid, Nueva York-, no son sino un único lugar donde todo vuelve a ocurrir. Parece, pues, que el proceso de auto-reconocimiento de parte del 'yo' lo lleva precisamente donde se temía que llegara: a la conciencia de la esencial inconsistencia del concepto de individualidad, término ilusorio en la misma medida que el de "otredad".

Lo que queda es la realidad ficticia de la escritura que permite realizar lo imposible: conceder un lugar en el que yo y "otredad" continúen teniendo sentido.

Otro personaje que utiliza la escritura para fijar su propia historia individual es el protagonista de *El hombre sentimental*, que, a la hora de ponerse a escribir, es decir, a contar lo que le ocurrió -hace cuatro años-, ya se nos propone como un 'yo' ficticio, como personaje. Su profesión consiste en interpretar personajes de ópera en teatro pero también le lleva a esconderse detrás de esos diferentes papeles que va estrenando en el escenario y a actuar en la vida como si hubiera un guión escrito por otro. De su propia individualidad no le queda ni siquiera su nombre de pila, sino un apodo, León de Nápoles. Por eso, escribir para él quiere decir ir más allá de los límites impuestos por una trayectoria existencial ya trazada y repetible incesantemente como un libreto de ópera. Él está consciente del poder que la escritura guarda en dar voz a la individualidad, al 'yo' que cuenta. Por eso afirma:

"Y sin embargo estoy resistiéndome a contárselo todo. Un pobre tenor que tiene miedo de su propio relato o de sus propios sueños, como si utilizar palabras en vez de letra, vocablos no dictados, frases inventadas en vez de textos escritos, aprendidos, memorizados, repetitivos, paralizara su poderosa voz, que sólo ha conocido hasta ahora el estilo recitativo. Me resulta difícil hablar sin libreto."⁵

Lo que le empuja a relatar la historia de su amor para Natalia Manur después de cuatro años de que ocurrieran aquellos acontecimientos es la rememoración de ellos a través del sueño, es decir, a través de otro sucedáneo de la realidad, pero que para él tiene más vigencia que aquella. Escribe el protagonista de la novela de Marías:

"Por eso tal vez esta historia o pasado o fragmento de vida me parece más verosímil una vez que ha dejado de ser solamente realidad y es un sueño también, a partir de hoy. Porque nada ni nadie cuestiona los sueños, que no tienen vuelta de hoja ni necesitan justificación. Se cuentan solos, en su orden y con sus definitivas imágenes, y todo puede darse en ellos, hasta que no haya existido Natalia Manur (...)."⁶

⁵ Javier Marías, *El hombre sentimental*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 43.

⁶ *Ibidem*, p. 118.

Casi con las mismas palabras, otro personaje de *Corazón tan blanco* había dicho:

“(…) llega un momento en el que uno confunde lo que ha visto con lo que le han contado, lo que ha presenciado con lo que sabe, lo que le ha ocurrido con lo que ha leído, en realidad es milagroso que lo normal sea que distinguamos, distinguimos bastante a fin de cuentas, y es raro, todas las historias que a lo largo de una vida se oyen y ven, con el cine, la televisión, el teatro, los periódicos, las novelas, se van acumulando todas y son confundibles. Ya es asombroso que la mayoría de la gente sepa todavía lo que le ha ocurrido de verdad a ella. Lo que resulta imposible es distinguir lo que les ha pasado a otros y ellos nos cuentan de lo que se nos presenta como ficción, o real pero lejano, lo real que atañe a personas que no conocemos o del pasado.”⁷

Escribir su propia historia, o mejor, imponerse como voz narrativa de lo que se cuenta es el único acto de volición que estos personajes logran asumir, y es también la acción que les restituye individualidad, que les devuelve la autoría del ‘yo’. Porque también en la historia contada por León de Nápoles él es el ‘elegido’ y no el que elige; como Juan, el protagonista de *Corazón tan blanco*, también este personaje no decide en su vida sino que deja que sean los demás a decidir. Y por eso escribe:

“Pero (y aquí viene la observación) en todo este sueño y en todo el preludio a mi historia de amor con Natalia Mannur (...) ha habido y hubo una mezcla de intención e involuntariedad. (...) no hubo por mi parte verdaderas tentativas ni ardidés ni esfuerzo ni casi acción, lo cual no sé si me exime de alguna responsabilidad, de lo que pasó entonces y de lo que pasa hoy.”⁸

Y también este personaje piensa no tener responsabilidad de lo que ocurre, de guardar una *corazón blanco*.

Contar su historia, mezclando realidad y sueño, significa para él construirse otro personaje, un papel en que quepa ese ‘yo’ que se va definiendo a lo largo de la narración:

“Ahora que os estoy contando este sueño e historia creo haberme abstenido de pensar durante cuatro años. El yo que existía antes de

⁷ Javier Marías, *Corazón tan blanco* cit., p. 253.

⁸ Javier Marías, *El hombre sentimental* cit., p. 117.

conocer a Dato y a los Mannur ha estado ausente o amortiguado durante tanto tiempo, y aun habría dicho que había muerto de no ser porque esta mañana que avanza a la vez que yo escribo me parece estarlo reconociendo. En estas páginas que he ido llenando (sin haber desayunado aún) reconozco una vez fría e invulnerable, como las de los pesimistas, que, lo mismo que no ven ninguna razón para vivir, tampoco ven ninguna para matarse o morir, ninguna para temer, ninguna para aguardar, ninguna para pensar; y sin embargo no hacen sino estas tres últimas cosas: temer, aguardar, pensar, pensar sin cesar.”⁹

Pero todo eso no es suficiente para devolver a un personaje débil, secundario, definitivamente Cassio y no Otello, el papel de protagonista, la fuerza de actuar consecuentemente a lo que le ocurre. En una historia en la que todo va a repetirse —hace cuatro años Natalia había abandonado Mannur, así como León a Berta; hoy la misma Natalia acaba de abandonar a León—, el protagonista de la novela de Marías tendría que seguir las pautas de Mannur tras el abandono de la mujer querida, es decir, el acto extremo del suicidio, pero él sabe que ese papel no se adapta a su naturaleza. Por eso se nos despide con estas dos líneas: “Pero no debéis preocuparos, yo sería incapaz de seguir su ejemplo.”¹⁰

⁹ *Ibidem*, pp. 57-58.

¹⁰ *Ibidem*, p. 167.