

LEYENDO ENTRE PARÉNTESIS: LO FANTASMAGÓRICO EN *CORAZÓN TAN BLANCO* DE JAVIER MARÍAS

Joshua M. Hoekstra

Bluegrass Community and Technical College

En su prefacio de *The Aspern Papers* el autor Henry James comparte sus ideas sobre la naturaleza de los cuentos de fantasmas y propone cierta ruptura con esos cuentos en que se manifestaban «recorded and attested ghosts» (fantasmas registrados y atestiguados)¹ (James, 1908: p. xix) a favor de una representación más bien psicológica e intangible. Es decir, James intentaba articular su acercamiento literario aquí a raíz de su conocido cuento *The Turn of the Screw* en que logra crear lo fantasmagórico a través de los efectos de los fantasmas. Claro, lo problemático para James en este caso era describir lo que escapa la descripción, ver sin poder ver, en fin, hablar sobre el fantasma sin que apareciera. El último objetivo era hacer que el lector pensara en lo diabólico o fantasmagórico por sí mismo.

Más de ochenta años después, con la publicación de la novela *Corazón tan blanco* de Javier Marías, parece que la ingenuidad de James continúa siendo un punto de referencia porque Marías logró «reescribir» el cuento de fantasmas de tal modo que la técnica narrativa y el estilo ocuparan un lugar central en la representación de lo fantasmagórico. Sin embargo, lo que ha ignorado la crítica hasta ahora es la técnica narrativa que Marías emplea para hablar sobre el fantasma sin que necesariamente aparezca. Es decir, aquí no aparecen fantasmas en el sentido tradicional (aquella figura vestida con la sábana que regresa para arreglar algún asunto) sino más bien encontramos huellas o trazos de espíritus psicológicos, como en el caso descrito por Henry James. Es a raíz de esta resonancia peculiar entre los dos espíritus literarios que propongo analizar en más detalle cómo Marías crea una novela encantada sin que «aparezcan» fantasmas.

Específicamente, ¿cuáles son las herramientas narrativas o estilo que sirven para crear ese ambiente de tensión y suspense necesario para hacer al lector «pensar» en lo siniestro o fantasmagórico? A mi parecer, la técnica narrativa que emplea Marías se basa en una

¹ Traducción mía

estructura incompleta y principalmente en un uso peculiar de los paréntesis. La función de los paréntesis aquí, con frecuencia relegada por los diccionarios a un papel superfluo o a una función simplemente aclaradora, consigue un protagonismo cuyo efecto en el texto es añadir un aspecto algo acechante, encantador, como argüiremos a continuación. Como tela de fondo para esta investigación, partiré de la idea del texto como cuerpo —el corpus de la obra— que otorga al texto cierta unión o estructura organizativa. A la hora de pensar en el texto como cuerpo, esperamos que un texto obedezca ciertas reglas en cuanto a su comienzo, desarrollo y fin. Resulta problemático cuando ese cuerpo, al igual que un cuerpo humano sometido a una operación o desfiguración, introduce elementos narrativos que poco a poco empiezan a interrumpir, minar o desmembrar su integridad hasta tal punto que ya no sea reconocible. Es justo en estos momentos de desmembramiento o desfiguración que se abre la puerta para el suspense y el posible fantasmagórico. En cierto modo, parece estar relacionado con la idea del subtexto propuesta por Nicolas Abraham y Maria Torok en su libro *The Wolf Man's Magic Word*, pues son precisamente estas fisuras, estos subtextos textuales los que de alguna manera encantan, hechizan toda palabra con su presión y tensión incesante. En el caso de Marías espero mostrar que es la abundancia de paréntesis que mejor captan esta idea.

A la hora de entrar en nuestro análisis de las técnicas narrativas empleadas por Marías para crear el ambiente textual encantado, me parece necesario presentar algunos puntos temáticos que van a servir como punto de partida para el desarrollo de la estructura y técnica. *Corazón tan blanco* es en muy pocas palabras una novela que gira en torno a la naturaleza y función del secreto. Qué es este secreto y cómo se va a revelar será el hilo que conduce la novela desde su comienzo al fin. No nos ha de sorprender entonces que las palabras iniciales que abren el texto son el primer fruto de este proceso, pues como comenta Juan, el protagonista:

No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola... (Marías, 1992: p. 11).

Lo curioso de estas primeras palabras no es solo su relación con la naturaleza del secreto, idea esta que exploraremos más adelante, pero basta ahora decir que a pesar del esfuerzo de guardar el

secreto siempre acaba revelándose, sino también lo que nos indican sobre la posibilidad de la existencia fantasmagórica. En su libro *The Specters of Marx*, Derrida sugiere que el fantasma inicia todo, que «everything begins by the apparition of a specter. More precisely by the waiting for this apparition. The anticipation is at once impatient, anxious and fascinated: this, the thing ('this thing') will end up coming. The revenant is going to come» (todo comienza con la aparición del espectro. Para más precisión, con la espera de su aparición. La anticipación es a la vez impaciente, angustiada y fascinada: aquello, la cosa (*esta cosa*) acabará por llegar. El (re)aparecido va a venir.² (Marx, 1994: p. 4). En este sentido, se podría decir que la novela de Marías se inicia también con la posibilidad de la aparición de un fantasma, pues es precisamente a raíz de una ausencia, en este caso la ausencia de «una de las niñas que ya no era niña» (Marías, 1992: p. 11) que se mató, que se abre la posibilidad de que el espíritu de esa niña vuelva en forma de fantasma en algún momento. Pero no es el único ejemplo de un recuerdo asociado con el secreto que reside en estas páginas ya que al cerrar esta sección inicial de la novela leemos que esa niña era la mujer del padre del protagonista y que al matarse, este se quedó viudo por segunda vez. La revelación de la existencia de otra mujer da paso de nuevo al secreto, quizá el gran misterio de la novela, y pone en marcha toda la función problemática del secreto al que nos referimos antes. Para aclarar esta naturaleza será interesante explorar el secreto en relación con la imagen de la cripta.

La idea de la cripta como repositorio de los secretos tiene sus raíces en lo que llamaríamos lo gótico y viene prestada en este caso de Abraham y Torok en su libro *The Wolf Man's Magic Word*. A través de una exploración del lenguaje y el psicoanálisis, Abraham y Torok identifican un espacio —la cripta— que consideran independiente del subconsciente; un espacio cuya existencia solo se hace reconocible a través de una incesante presión del más allá. Esta cripta es el sitio donde residen todos los secretos de nuestro pasado, los recuerdos de nuestros padres y abuelos. Es el lugar donde enterramos todas aquellas historias dolorosas, raras o vergonzosas que no queremos que nadie descubra. Para protegerlas, empleamos una especie de guardia del cementerio. Pero estas historias no están del todo protegidas, pues por naturaleza se someterán a fuerzas

² Traducción viene del libro en castellano *Espectros de Marx*, Editorial Trotta, S.A.; 5ª edición 2012.

destinadas a su revelación que, para Abraham y Torok, se manifiestan precisamente en la figura del fantasma pues «... sometimes in the dead of night, when libidinal fulfillments have their way, the ghost of the crypt comes back to haunt the cemetery guard, giving him strange and incomprehensible signals, making him perform bizarre acts, subjecting him to unexpected sensations» (a veces, por la noche muy tarde, cuando los deseos libidinales se dejan realizar, el fantasma de la cripta vuelve a encantar a la guardia del cementerio, le manda señales extrañas e incomprensibles, le hace llevar a cabo actos raros, y le obliga a experimentar sensaciones inesperadas)³ (1986: p. 130).

David Punter sigue una trayectoria parecida en su libro *Gothic Pathologies* cuando habla del «case» o «container» como otra especie de lugar donde ponemos «our claim on life...to ensure its security, against contamination, against haunting» (nuestro reclamo en la vida...para garantizar su seguridad contra la contaminación, contra el encanto)⁴ (1998: p. 6). En ambos casos, tanto en la cripta como en el «case», lo que acaba pasando según este crítico, es que cada uno siempre revela las cosas que residen allí. Se manifiesta entonces, tanto en el secreto como en la cripta y el «case», una tensión entre las fuerzas dedicadas a la preservación de las historias y las fuerzas reveladoras. Esta fricción entre fuerzas opuestas, sobre todo en cuanto al secreto, es algo que podríamos asociar con la experiencia del trauma, pues es justo en esta experiencia que observamos claramente ese intento por parte del individuo por esconder lo traumático a favor del mantenimiento de cierta estabilidad psicológica. Sin embargo, a la hora de esconder o reprimir, es cuando se forma el secreto/la cripta y como consecuencia surge la tensión entre fuerzas opuestas.

En el caso de la novela de Marías, la tensión que observamos en esta primera sección tiene su raíz (revelada justo al comienzo de la segunda sección) en un trauma peculiar experimentado por el narrador y protagonista Juan. Juan se acaba de casar y está en su luna de miel en Cuba. La realización de su matrimonio le despierta en él una especie de «trauma» ya que siente como si llegara a un punto culminante de su vida sin más pasos por delante: «...cuando me casé, tuve dos sensaciones desagradables...ese inicio de algo...que se vive como el fin de ese algo...Ese malestar se resume

³ Traducción mía

⁴ Traducción mía

con: ¿Y ahora qué?» (Marías, 1992: p. 19). Considero justo aseverar que es el trauma provocado por el matrimonio lo que inicia la retrospección del narrador y los inevitables secretos que acabará desminando en el proceso.

Para llevar a cabo esta exploración personal histórica, la novela emplea una estructura incompleta y circular que, junto con la tensión inicial de un secreto hasta entonces no revelado, impregna el texto con ciertas resonancias indirectas de una estructura gótica. Es decir, la narración aquí resuena a la idea del «Gothic loop» (círculo gótico)⁵ analizado por Andrea Juranovszky en su artículo «Trauma Reenactment in the Gothic Loop: A Study on Structures of Circularity in Gothic Fiction», pues para ella las narrativas discursivas góticas se caracterizan por una especie de «literary back somersaults» (giros literarios hacia atrás)⁶ que han llegado a formar una parte integral de las estructuras narrativas góticas. Es dentro de este «Gothic loop» que un «previously repressed event of the past suddenly imposes itself upon the present and — in an attempt to haunt the minds of the protagonists until they submit to face the challenge which the processing of that past memory has to offer— refuses to leave» (un evento del pasado previamente reprimido de repente se inserta en el presente y—con el propósito de encantar las mentes de los protagonistas hasta que se someten a afrontar el desafío que implicaría procesar a ese recuerdo del pasado—se niega a desaparecer.)⁷ (Juranovszky, 2014: p. 1). En la novela, este «Gothic loop» (círculo gótico) se manifiesta a través de un hilo narrativo que va de un tema a otro, de un recuerdo a otro, inspirándose en su propia materia. Llega un momento cuando distintas reflexiones textuales vuelven a repetirse en otros momentos de la novela, a veces varias al mismo tiempo, así borrando y complicando los límites entre ellas. Esta idea abre la sección decimosegunda:

Si ahora me acuerdo de todo esto es porque lo que sucedió después, muy poco después y en Nueva York todavía, se pareció en un aspecto (pero creo que sólo en uno, o fueron dos, o tres) a lo que ocurrió aún más tarde (pero poco más tarde), cuando ya había regresado a Madrid con Luisa y volví a tener con más fuerza y tal vez más motivo los presentimientos de desastre que me acompañaron desde la ceremonia de boda y que aún no se han disipado (no enteramente al menos, y quizá no se vayan nunca). O puede que se tratara de un tercer malestar, uno distinto de los dos que

⁵ Traducción mía

⁶ Traducción mía

⁷ Traducción mía

había probado durante el viaje de novios (sobre todo en La Habana) y aun antes, una nueva sensación desagradable... (Marías, 1992: p. 199).

Esta cita apunta hacia lo que para Punter es otra característica de una estructura gótica, aunque de manera indirecta, ya que la novela no es estrictamente una novela gótica, pues «Gothic is, on the whole, proliferative, it is not intrigued by the minimal...It tells stories, it tells stories within stories, it repeats itself, it forgets where it left off, it goes on and on, it 'loses the place'» (Lo gótico es, en general, proliferativo, no le interesa lo mínimo...cuenta historias, cuenta historias dentro de historias, se repite, olvida donde lo dejó, sigue y sigue, 'pierde su lugar.') (1998: p. 9). Algo similar ocurre en la novela de Marías. Las transiciones entre secciones carecen de un hilo unificador, por citar un ejemplo. A medida que va acumulando o amontonando recuerdos, el texto empieza a hacer conexiones dentro de sí mismo, creando el efecto desorientador citado arriba. Ciertas escenas se repiten en distintos contextos. Figuras parecidas vuelven a aparecer en distintas escenas creando la impresión de dobles. La línea entre el presente y el pasado que parece bastante clara al principio de la novela paulatinamente se hace borrosa. Como lectores empezamos a volver a leer páginas o «sentimos» la presencia de personajes en escenas en que no están. Despertados así todos nuestros sentidos, y conscientes del poder inminente del secreto que se revelará en algún momento, se crea un ambiente narrativo de cierta tensión y suspense que a su vez se podría llamar fantasmagórica. Este ambiente se debe a la curiosa naturaleza del secreto ya que en el secreto subyace un espectro, y como sugirió Derrida en su libro *The Spectres of Marx*, el espectro siempre amenaza con su aparición. Y una vez más resuena a elementos góticos identificados por Punter cuando dice que:

But in the Gothic, particularly, something is not merely lagging behind, it is known to be so, it is known to be following our footsteps, we can hear its dragging tread, sounding slow but mysteriously well able to keep up with us, not fading out of sight—or more usually hearing—but continually reminding us to look over our shoulder (1998: p. 12).

(Pero en lo gótico, en particular, hay algo que no simplemente viene siguiendo lentamente, es así, se sabe que sigue nuestros pasos, escuchamos su huella, suena lento pero misteriosamente capaz de seguirnos, sin desvanecerse—con más frecuencia lo oímos—pero

⁸ Traducción mía

continuamente recordándonos que miremos hacia atrás por encima de nuestro hombro para confirmar su presencia.)⁹

Esta idea del elemento de «looking over our shoulder» (mirando hacia atrás por encima de nuestro hombro)¹⁰ que forma parte de lo gótico y que se manifiesta indirectamente aquí en la novela, quizá encuentre su máxima expresión estructuralmente en la figura de los paréntesis.

La necesidad de explorar la importancia de los paréntesis se debe en primer lugar a su notable abundancia: hay unos 524 ejemplos de paréntesis en la novela, no incluyendo los numerosos otros ejemplos de pausas o digresiones no identificadas necesariamente por el signo ortográfico explícito parentético. Debido a esta elevada cifra, creo que se puede asumir que su función dentro del texto tenía que haber tenido importancia particular para Marías y consecuentemente debe ser estudiada tanto al nivel estilístico como temático. De hecho, el propio Marías admite haber sido influido por sus lecturas y traducciones de autores como Laurence Sterne y Marcel Proust (tradujo y ganó un premio por su trabajo con *Tristram Shandy* en 1979), autores estos conocidos por sus usos de los paréntesis y otras digresiones. Aunque no se menciona ninguno de los dos específicamente en la novela, los paréntesis (manifestados, en Sterne, por un reconocimiento irónico de su adicción a ellos, y en Proust por un intento de enmascararlos¹¹) sugieren cierta afinidad con Sterne y Proust. Si en el caso de Sterne el impulso digresivo que domina la novela tiene una función estilística excéntrica, los paréntesis en la novela de Marías podrían representar el movimiento irregular de la mente de un individuo que intenta otorgar sentido al—narrar—su propia historia en la sombra de sus fantasmas. Los paréntesis representan entonces una especie de «otra voz del más allá» dentro de la narrativa, lo que Abraham y Torok llaman ventrílocuo: «The phantom's periodic and compulsive return lies beyond the scope of symptom-formation in the sense of a return of the repressed; it works like a ventriloquist, like a stranger within the subject's own mental topography» (El regreso periódico y compulsivo del fantasma reside más allá de la idea de formación-síntoma en el sentido del regreso de lo reprimido; funciona como un ventrílocuo, como un forastero dentro

⁹ Traducción mía

¹⁰ Traducción mía

¹¹ Ver el libro de Richard Lanham llamado *Tristram Shandy: The Games of Pleasure*.

de la mente topográfica del propio sujeto.)¹² (Abraham y Torok, 1986: p. 173).

Esta noción de una preocupación por no solo otorgar sentido del pasado de un individuo, sino contarlo también, podría ser considerado el subtexto de la novela de Marías. La abundancia de paréntesis sirve para llamar la atención al acto de escribir, recordar y contar. Son una figura retórica curiosa aquí porque encarnan la imagen de la cripta explorada anteriormente ya que «encierran» literalmente palabras entre sus puntos ortográficos. A lo largo de la novela, veremos que esa capacidad de «encerrar», tanto al nivel temático con la cripta/secretos, como estructuralmente con los paréntesis se vuelve imposible. La longitud de los paréntesis aumenta paulatinamente desde el comienzo al final de la misma manera que los secretos familiares poco a poco se van revelando. Por otra parte, resuenan a lo fantasmagórico en el sentido de que son una presencia-ausencia dentro del texto. Es decir, fácilmente el lector podría no leerlos porque están en el texto, pero vienen cargados con esa impresión de ser suplementos o superfluos. Al hacer referencia al concepto del suplemento, inmediatamente apunta a las teorías postuladas por el filósofo francés Jacques Derrida. Recordemos que Derrida parte de la idea de que nuestra sociedad ha tendido a organizar el mundo a través de distintas jerarquías binarias en que un término se privilegia sobre otro, como en el caso del habla sobre la escritura. Derrida critica la noción saussureana del signo y arguye que el concepto tradicional del signo y significante reside dentro del episteme fonocéntrico y logocéntricos. Una de las características de la época logocéntrica es la preferencia por una escritura fonética (escritura como imitación del habla). Existe entonces un prejuicio que intenta conectar la escritura con un significado estable que refleja el habla. Esto se debe a la creencia que la producción oral es más «presente» o más «original». Derrida muestra cómo el habla ha llegado a ser metáfora para la verdad y autenticidad mientras la escritura ha sido reducida a un segundo plano y tiende a ser percibida como una amenaza de la verdad asociada con el habla. Contra esta tendencia se sitúa Derrida para argüir que la escritura es, de hecho, la precondition del lenguaje y así lo debemos concebir *a priori* del habla. La escritura no solo sirve como «suplemento» al habla, sino que la reemplaza. Es decir, para Derrida todo enunciado oral es siempre ya escrito y

¹² Traducción mía

toda actividad humana gira en torno a la noción del suplemento (añade-sustituye).

Volviendo a nuestro propósito aquí, podemos ver que no solamente tenemos el acto de contar manifestado a través de la escritura (primer suplemento que invierte la jerarquía) sino también los numerosos paréntesis representan otro «suplemento» que de alguna manera añade y al mismo tiempo sustituye al texto. Siguiendo la lógica postulada por Derrida que es la escritura la que se debe privilegiar sobre el habla porque la «suplementa», es interesante pensar en los paréntesis como otro suplemento más, otro enlace en la cadena perpetua del significado. En este sentido, son los paréntesis que «suplementan» (añaden y sustituyen) continuamente al propio texto y así adquieren un significado previamente no otorgado a ellos por ser o superfluo o marginal. El resultado, a la luz de la idea del suplemento junto a la continua repetición de estos paréntesis, es una coherencia y organización textual no tan visible a primera vista. Es más, Alexis Grohmann, en su libro *Coming into One's Own: The Novelistic Development of Javier Marías*, dice que:

Crucially, repetitions also unite the narrative as a whole, [...] as well as foreground the materiality of language and the importance of the imagination. Thus, repetitions point to another order, a secret inherent meaning, an underlying reality related to the uncanny effects they also produce, an order explainable by Freud's theory of the uncanny which is also enacted in the narrative. Moreover, I would venture to say that repetitions, through these myriad effects, not only highlight the importance of form and style, but ultimately suggest the potential interconnectedness of everything (2002: p. 240).

(Crucialmente, las repeticiones reúnen la narrativa como un conjunto,[...] y al mismo tiempo ponen en primer plano la materialidad del lenguaje y la importancia de la imaginación. Como resultado, las repeticiones apuntan hacia otro orden, hacia un significado inherente secreto, hacia una realidad escondida relacionada con los efectos inquietantes que producen, un orden que se explica a través de la teoría de Freud sobre lo «uncanny» que también se manifiesta en la narrativa. Es más, yo diría que las repeticiones, a través de todos estos efectos, no solo subrayan la importancia de la forma y el estilo, pero también sugieren la posibilidad de que todo esté conectado.)¹³

Para iniciar nuestra investigación del «mundo privado» en que reside el texto entre paréntesis (aquellas ideas que están dentro del

¹³ Traducción mía

texto, pero a su vez fuera, eso que suplementa, lo «uncanny»), propongo partir de un análisis basado en una clasificación temática de los distintos usos del paréntesis para luego reconsiderarlos a la luz de su función estilística.

La primera categoría que se puede destacar se vincula con la definición ofrecida por los diccionarios que asignan al paréntesis una función algo innecesaria que contiene información o detalles superfluos. Esta es quizá la clase más abundante empleada en la novela ya que aparece a veces hasta cinco o seis veces en una misma página. Suelen ser muy cortos y su contenido realmente no parece añadir nada de gran importancia a la narración que han interrumpido o suplementado. Observamos, por ejemplo, al principio de la novela cuando el narrador nos cuenta cómo tras el suicidio de la hija, se podía ver salpicado en el espejo la sangre y el agua «(pero no el sudor)» (Marías, 1992: p. 13). En otra escena más adelante, nos cuenta sobre el video que hizo Bill para Berta en que éste se dedicaba a imaginar a Berta «brevemente (tres líneas) en la intimidad» (Marías, 1992: p. 168). En otro momento el narrador simplemente añade al texto una descripción del albornoz de Berta «(que era blanco)» (Marías, 1992: p. 196). A pesar de su función un tanto innecesaria en estos ejemplos, y subrayado en otro momento por el propio narrador cuando comenta sobre la manera en que hablaba Berta, pues «hablaba, por tanto, como en un paréntesis, es decir, sin querer decir nada» (Marías, 1992: p. 171), creo que la abundancia de paréntesis de este tipo sirve un papel fundamental que es llamar la atención sobre sí mismo. Es decir, pueblan el texto como una especie de fantasma ortográfico y representan una invitación a reconocer su presencia porque un lector cuidadoso se siente apelado por su abundancia y el posible significado del contenido que los paréntesis encierran. Solo hace falta pensar en las múltiples referencias al color blanco por ejemplo para poder empezar a considerar en la importancia que este color tiene en la novela desde el comienzo en el propio título hasta el final cuando nos enteramos del secreto familiar de Juan. Mucha de esta importancia se debe a sus numerosas referencias entre paréntesis.

Otra clase de paréntesis es la que representa una muestra, por parte del narrador, de su sabiduría en general y sobre todo en cuanto a los asuntos relacionados con su profesión de traductor/interprete. Vemos por ejemplo cuando revela su conocimiento sobre los impuestos de la ciudad de Boston, pues tras quejarse del ocho por ciento impuesto local de Nueva York, refleja que es «(un abuso, en

Boston es solo el cinco)» (Marías, 1992: p. 160). Su preferencia sin embargo es insertar entre paréntesis su sabiduría sobre la traducción. Tres ejemplos ilustran esta función. Al comienzo de la novela, el narrador acude al paréntesis para dejarnos ver su proceso de pensamiento a la hora de traducir y de ahí mostrar su habilidad, pues nos cuenta que mientras iba traduciendo las palabras de la alto cargo, «(me abstuve de verter ‘Hmm. Hmm!’ y empecé por ‘...me pregunto si alguien...’, hacía el dialogo entre ellos más coherente)» (Marías, 1992: p. 77). Una vez establecida su habilidad con la traducción, recurre más adelante y con más frecuencia a los paréntesis para subrayar de nuevo o jugar con su maestría en cuanto a la traducción. O sea, se convierte en herramienta narrativa lúdica que añade un componente textual de cierta autoridad que apela a cierta clase de lector capaz de apreciar sus traducciones. Por ejemplo, en un momento dado Berta había empezado a escribir «a las secciones de contactos personales» (Marías, 1992: p. 163) solo para añadir entre paréntesis «(*personals*, se llaman)» (Marías, 1992: p. 163). Un ejemplo más lúdico ocurre cuando el narrador ofrece una traducción del acrónimo «ECOSOC» «(siglas que en una de las lenguas que hablo suenan como si fueran la traducción de una cosa absurda, ‘el calcetín del eco’)» (Marías, 1992: p. 241). Si a primera vista todas estas referencias parecen ser meramente interrupciones gratuitas o insignificantes, lo que vemos es que las traducciones entre el español e inglés aportan algo importante a la narrativa que es permitir una comprensión casi necesario para el texto. O sea, representan una parte integral del texto cuya ausencia dejaría en la oscuridad a un lector incapaz de comprender el inglés. Es más, la figura retorica supuestamente suplementaria se convierte en componente necesario para la comprensión de una parte importante del texto que veremos ahora.

El momento específico al que nos referimos ocurre cuando el narrador nos cuenta la experiencia de Luisa traduciendo para la alto cargo inglesa. En dicha experiencia la inglesa cita a Macbeth «Macbeth does murder Sleep, the innocent Sleep» (Marías, 1992: p. 240). Sin embargo, la traducción de estas palabras al español solo es accesibles en los paréntesis, «(que Luisa había traducido a nuestro alto cargo como ‘Macbeth asesina al Sueño, al inocente Sueño’)» (Marías, 1992: p. 240) y de ahí adquiere una función indispensable en el texto. Es decir, refuta la definición de innecesario o apéndice opcional para encarnar una pieza necesaria que permite que distintos lectores puedan entender el texto.

Una función más polisémica del paréntesis es la cronológica, pues aparecen numerosos paréntesis que sirven para marcar o hacer referencia al tiempo. Con la palabra cronología, propongo abarcar distintas clases de temporalidad, tanto biográfica como natural y personal. Los paréntesis de tipo biográfico tienden a hacernos saber más o menos sobre la edad de un personaje u otro. Sabemos por ejemplo que el chico de la tienda que viene a casa de Ranz por ejemplo, «(era de la misma edad que aquel hijo menor)» (Marías, 1992: p. 14). Otra clase de paréntesis cronológicos denota el tiempo natural que suele ser de tipo estacional o de calendario. Estos son particularmente interesantes en mi opinión porque no parecen cuadrar muy bien con la totalidad de la narrativa ya que no da la impresión de que la novela trate de contar la ubicación temporal de los eventos sino la naturaleza de los eventos y cómo han sido interpretados o vividos por el narrador. O sea, estos paréntesis llaman la atención por parecer estar fuera de lugar, cuando por ejemplo el narrador nos dice que «(era octubre)» en su quinta semana de estancia en Nueva York y más adelante refleja sobre su convivencia con Luisa con el reconocimiento de que «(era viernes, era marzo)» (Marías, 1992: p. 262). De manera similar a los primeros paréntesis analizados, estos elementos no añaden algo de interés particular al texto ya que chocan de alguna manera con la sensación atemporal de la novela. Con el término atemporal nos referimos a los eventos narrados y las memorias del pasado, pues parecen existir en un solo plano en el que no importa tanto el cuándo sino el cómo y cómo ha sido recordado.

La última clase de paréntesis de tipo cronológico la podríamos llamar «personal», pues se manifiestan en ellos comentarios o reflexiones sobre el tiempo, pero con un carácter individual e introspectivo. Al principio de la novela cuando el narrador nos da una visión panorámica de su padre (su físico, su carácter, su estado de ánimo, etc.), comenta, entre paréntesis que «(Para los hijos lo ignoramos todo sobre los padres, o tardamos en interesarnos)» (Marías, 1992: p. 88). Este comentario al inicio de la novela revela algo del componente «personal» del tiempo del narrador en el sentido de que parece haber llegado el momento en el que la existencia cronológica de su padre goza de relevancia. Esto es, como una especie de microcosmos narrativo, se ve reducido en este paréntesis mucho del conflicto personal y temporal que va a ser el ímpetu para el desarrollo de la novela, pues es precisamente una exploración del pasado del padre yuxtapuesta sobre la vida presente del narrador lo que va a dar cierto sentido a la obra. A su

vez podemos identificar una nueva interesante dinámica parentética en la que los incisos parecen dialogar en el texto. En la cita anterior mencionada sobre la relación entre los padres y los hijos observamos, cuarenta páginas más adelante, otra mención entre paréntesis que elabora sobre esa relación diciendo:

(Por lo general ese interés se produce cuando esos hijos se acercan a la edad que tenían los padres cuando en efecto los conocieron, o cuando a su vez tienen hijos y entonces se recuerdan de niños a través de ellos y se preguntan perplejos por las tutelares figuras con que ahora se corresponden) (Marías, 1992: p. 125)

Reaparece unas cien páginas más adelante una continuación de esta reflexión sobre la relación entre los hijos y los padres con otro paréntesis: «(A los hijos, por otra parte, se les va contentando en desorden a medida que crecen y se interesan, poco a poco y con saltos, y para ellos el conjunto de la vida pasada de sus progenitores resulta caótico en el mejor de los casos)» (Marías, 1992: p. 224). En otro ejemplo de esta clase de paréntesis, ubicada hacia el ecuador de la novela, observamos una digresión corta no del todo entre paréntesis en que el narrador cavila sobre la naturaleza narrativa del matrimonio. Declara en un momento que «(el presente es desconfiado)» (Marías, 1992: p. 146) y más adelante enfatiza el tiempo que pasan juntos los cónyuges: «(por poco que sea, en los matrimonios modernos, siempre tanto tiempo)» (Marías, 1992: p. 146) con el propósito de promover la idea de que al pasar tanto tiempo juntos acaban contándose todo, explorando cada uno simbióticamente en los pensamientos del otro para crear y continuar el componente narrativo del matrimonio. Nos llaman la atención los comentarios entre paréntesis en estos dos casos por lo que posibilitan en cuanto al texto en general, pues en el primer ejemplo plantea claramente la problemática relación con el presente y la dificultad en comprenderlo o explicarlo (dificultad esa que va a marcar mucho de la obra en general, de ahí su búsqueda en el pasado del padre). A raíz de esta aseveración, el contenido del segundo ejemplo adquiere más interés ya que si el presente es desconfiado, la única opción que queda, además de un futuro completamente inseguro e impredecible, es el pasado. Este pasado por su parte se convierte en el punto de enfoque para Juan narrador y Luisa, que además de estar casados y pasar tiempo juntos, (circunstancia que provocará que Juan se sienta claustrofóbico y angustiado ante el futuro), es precisamente este tiempo en la que engendra esa necesidad de dotar sentido del «presente desconfiado» a través de una exploración del pasado,

específicamente, el de su padre Ranz. Sin embargo, abrir esa puerta del pasado es abrir la puerta a los fantasmas engendrados por los secretos hasta entonces no revelados.

Toda esta muestra de conexiones curiosas entre los paréntesis será uno de los aspectos más significativos de la función de las numerosas acotaciones a lo largo de la novela, aspecto este que para Leo Spitzer, en su estudio sobre la función de los paréntesis en Proust, tiene dos objetivos un tanto contradictorios en el texto: por una parte, distraen al lector del momento narrado, así funcionan no solo como elementos que retardan la frase sino también como una fuerza que fragmenta el texto y a su vez la atención del lector; por otra parte, establecen conexiones entre secciones dispersas de la novela, de ahí su función como «nexos» o «enlaces» en la composición (1970: 412).

La penúltima función de los paréntesis en la obra de Marías se puede caracterizar como tipo de inciso general que sirve para llenar huecos o expresar un comentario o una observación aislada. También pueden funcionar para expresar una escena retrospectiva y a su vez para aludir a un evento en el futuro. Son numerosos este tipo de paréntesis por lo cual no intentaré presentar ejemplos de todos. Estos paréntesis pueden ser comentarios sobre los hábitos de distintos personajes como en el caso citado al principio de este trabajo de la hermana de la hija que se suicidó, pues el contenido entre paréntesis revela que la toalla azul que utilizaba para limpiar la sangre del cuerpo de su hermana «(...era la que tenía tendencia a coger)» (Marías, 1992: p. 12). Otro tipo revela algo sobre la posición socio-económica de un personaje, como en el caso de Luisa, pues sabemos que prefiere zapatos de diseñadores como muestra este inciso: «(...zapatos nuevos de Prada)» (Marías, 1992: p. 67). En otro momento tiene un aspecto estético cuando ofrece sugerencias para ayudar a saber la calidad de una obra de arte: «(hay que tocar la pintura para saber, es imprescindible a veces incluso lamerla un poco sin causarle perjuicio)» (Marías, 1992: p. 114). Finalmente, se ve en esta clase de comentarios generales una reflexión sobre la humanidad, como la observación hacia el final cuando el narrador una vez más reflexiona sobre su propio matrimonio con la siguiente idea: «('Todo el mundo obliga a todo el mundo', pensé, 'y si no el mundo se detendría, todo permanecería flotando en una vacilación global y continua, indefinidamente...)'» (Marías, 1992: p. 235). La referencia a una obligación entre personas evoca a la noción de "deuda" de que habla Derrida en su texto *The Specters of Marx*, que

es a su vez otro elemento en el proceso de la aparición de los fantasmas. Es decir, la deuda sirve como ímpetu para que uno vuelva a cobrar lo que otro le debe. Todos estos ejemplos parecen hacer eco de las palabras de Leo Spitzer otra vez, pues sugiere que todos funcionan como un intento, por parte del autor, de comunicarse con el lector (1970: 412). O quizá, mejor dicho, un intento, por parte del fantasma, de comunicarse con el lector.

La última función de los paréntesis en la obra de Marías, y posiblemente una de las más significativas, es la de repetir (palabra por palabra) frases, descripciones o ideas escritas antes en otra parte de la novela. Se ve en numerosas ocasiones, y especialmente en la penúltima parte de la novela, una repetición entre paréntesis de frases o descripciones escritas antes fuera de paréntesis. Es aquí cuando la sensación de lo fantasmagórico alcanza su máxima expresión en el sentido de que no solo son más largos los paréntesis sino también su función ya que se ha hecho más explícita y problemática. Es más, en estos paréntesis de la penúltima parte, se ve por primera vez, el uso de un elemento ortográfico entre paréntesis para de alguna manera otorgar cierta cualidad de oralidad a lo narrado parentéticamente. El resultado es todo un curioso juego entre lo que se incluyó antes en el texto en cierto contexto y lo que dice ahora entre paréntesis en otro momento. Por ejemplo, la reflexión sobre «las palabras traducibles» que apareció en la página 81 se repite otra vez entre paréntesis en la página 278. La referencia a «la lengua en la oreja» de la página 80 se repite otra vez entre paréntesis en la página 279. La comparación entre los «dormidos y los muertos» de la página 77 se repite en la página 271. La naturaleza de la confesión articulada en la 81 se repite en la 280. Lo mismo pasa con las ideas de la 81 repetidas en la 284; las de 78 y 158 se repiten en 286; las de 34 se repiten en 287; y finalmente se repite, palabra por palabra la escena un tanto cinematográfica en que Juan se queda mirando el cigarrillo que arde en la sábana de la cama, pues apareció en la 56 y se repite en la 288. Para Alexis Grohmann, todas estas repeticiones tienen mucha importancia porque invitan al lector a visitar el texto:

...all the repetitions refer us back to previous textual moments, inviting the reader to see the interconnectedness of the textual past and present. This is the process through which the secret is gradually unveiled, when the textual present, the relation of Ranz's secret, is shown to be reliant on the textual past through the reappearance of the elements—matrimony, Cuba, instigation, cigarette ash burning sheets, death and the effects of knowledge. (2002: 222).

(...todas estas repeticiones hacen referencia a momentos textuales anteriores, invitando al lector a ver cómo todo está relacionado entre el pasado y presente textual. Es a través de este proceso que el secreto paulatinamente se revela, cuando el presente textual, la relación del secreto de Ranz, se ve vinculado con el pasado textual a través de la reaparición de los elementos—el matrimonio, Cuba, la instigación, las cenizas del cigarillo que quema las sábanas, la muerte y los efectos del conocimiento.)¹⁴

Aunque las aseveraciones de Grohmann son acertadas, habría que añadir que todas estas repeticiones y relaciones entre el pasado y el presente que han engendradas secretos, son síntomas de un texto encantado. Es decir, la función de los paréntesis en la obra de Marías es más bien una alegoría de la crisis de significado y la problemática naturaleza de la escritura a la hora de contar, sobre todo cuando interfieren los fantasmas.

Esta idea de una crisis del significado y la problemática naturaleza de la escritura a la hora de contar se basa en una revisión panorámica de los paréntesis tanto temática como estilísticamente. Hemos mencionado ya que se insertan unos 524 ejemplos de paréntesis en la novela. Y hemos visto varios ejemplos de la temática de estas digresiones que abarcan múltiples temas que contribuyen, cada uno en su manera, al suspense del secreto y el aura de un texto encantado. También hemos visto que una lectura cuidadosa identificará una narración incompleta y va a revelar ciertos nexos entre los paréntesis; una especie de texto dentro o paralelo a otro texto, que a su vez nos orienta hacia la sensación de que el texto sea encantado. Este efecto se logra a través de una simbiótica relación entre lo temático de secretos destinados a revelarse y un estilo que actúa como un secreto. Es decir, el proceso hacia la revelación del secreto se manifiesta magistralmente en la estructura de la novela, aquella narración incompleta repleta de paréntesis que hace que el lector continuamente vuelva la mirada hacia atrás en el libro, como si sintiera la presencia de un fantasma, en este caso parentético. La novela, en este sentido logra hacer lo que Henry James había propuesto en su cuento *The Turn of the Screw*, pues hace que el lector piense en lo diabólico o fantasmagórico por sí mismo.

A la luz de estas consideraciones, podemos reconocer cierta aprehensión por parte del narrador a expresarse abiertamente pues

¹⁴ Traducción mía

este ente narrativo continuamente revisa su palabra o añade otras para hacerlas precisas. O sea, los paréntesis marcan una notable preocupación por captar la esencia de la palabra o de la memoria. Al mismo tiempo, si consideramos el tono tan claro en la novela que es la necesidad de contar, nos es difícil ignorar las implicaciones de este «necesitar contar» con la tradición oral y la escritura, pues en cierto sentido los paréntesis representan otro elemento en una cadena perpetua de significado en busca de significado. Ya no se privilegia ni el habla ni la escritura en sí, sino aquella figura retórica marginal que reside dentro y fuera del texto, como un fantasma. El significado ahora no se sitúa en el centro, sino en la periferia, entre paréntesis, en el espacio del fantasma.

Bibliografía

- Abraham N. y Torok M. (1986). *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. University of Minnesota Press.
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx*. (P. Kamuf Trans.) Routledge.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx*. Editorial Trotta.
- Derrida, J. (1996). *Of Grammatology*. (G. Spivak Trans.). John Hopkins University Press.
- Grohmann, A. (2002). *Coming Into One's Own: The Novelistic Development of Javier Marías*. Brill Ridolpi.
- James, H. (1908). *The Aspern Papers*. Charles Scribner's Sons.
- Juranovszky, A. (2014). Trauma Reenactment in the Gothic Loop: A Study on Structures of Circularity in Gothic Fiction. *Inquiries Journal/Student Pulse* 6, 5
<http://www.inquiriesjournal.com/a?id=898>
- Lanham, R. (1973). *Tristram Shandy: The Games of Pleasure*. University of California Press.
- Marías, J. (1992). *Corazón tan blanco*. Anagrama.
- Punter, D. (1998). *Gothic Pathologies*. St. Martins Press.

Spitzer, L. (1970). Le Style de Marcel Proust. *Etudes de style*, 407-412.