

**UN ASESINATO, NO MÁS»:**  
**LO POLICIACO EN LOS ENAMORAMIENTOS,**  
**DE JAVIER MARÍAS**

Rodrigo Guijarro Lasheras

La obra de Javier Marías es una de las que mayor atención crítica y mediática ha suscitado en el ámbito de las letras españolas contemporáneas. Aquí y allá, ha solido destacarse la dimensión autoficcional de sus novelas, el peso de la digresión, los temas literarios recurrentes o su particular uso de la sintaxis, entre otros muchos rasgos. En este sentido, uno de los aspectos que Félix de Azúa<sup>1</sup> ya comentaba a propósito de *Tu rostro mañana* —y que aquí nos sirve como punto de partida— es el hecho de que Marías «desarrolla una trama que contiene elementos característicos de la literatura popular». Este artículo se propone mostrar, en primer lugar, que en su siguiente novela, *Los enamoramientos* (2011), Marías prosigue esta misma línea. Si la primera incorporaba elementos propios de una novela de espías, esta última hace lo propio con el género policiaco. Se pondrá así de manifiesto cómo el autor madrileño manipula la estructura básica de novela policiaca para adecuarla a las constantes formales y a los temas que caracterizan su literatura, lo que en último término supone defraudar toda expectativa producto de los códigos del género policiaco. Todo ello permitirá considerar la inclusión de este texto en lo que, mayoritariamente en el ámbito anglosajón, ha dado en llamarse *metaphysical detective story*.

### 1. Un punto de partida policiaco

La trama de *Los enamoramientos* responde, a grandes rasgos, a la de una intriga policiaca: el punto de partida es un hecho criminal, más concretamente

---

1 Félix de Azúa, «Lanzas, espadas, rostros y nada», en *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.), Amsterdam/Nueva York, Rodolpi, 2009, p. 49.

un asesinato, que, además, ha sido cometido en circunstancias poco claras. El muerto, Miguel Desvern o Deverne, es un adinerado empresario. María Dolz, narradora en primera persona, hará las veces de investigadora e indagará, más por azar que por propia voluntad, en esta muerte y en las relaciones que el difunto mantenía con su mujer, Luisa, y su mejor amigo, Díaz-Varela. Y lo hará por su cuenta y riesgo, sin pertenecer a ningún cuerpo del estado cuya tarea sea la de esclarecer crímenes. Además, esto le sirve a Marías para, al igual que ocurre en muchas novelas policiacas, presentar un fresco completo de las distintas clases sociales. Así, lo que en principio apuntaba hacia el eslabón más bajo de la sociedad —un indigente perturbado, autor material del crimen—, acabará apuntando a la clase acomodada a la que pertenecía el muerto, concretamente a Díaz-Varela, alguien que en principio no parecería capaz de tramar un asesinato. La motivación, tal y como recomendará Van Dyne, será puramente personal. Tenemos así un doble contraste: el asesinado (Miguel Desvern, empresario acaudalado) y el asesino (Luis Felipe Vázquez Canella, indigente perturbado); el urdidor del asesinato (Javier Díaz-Varela, hombre culto perteneciente a una clase acomodada) y su compinche (Ruibérriz de Torres, pícaro y vividor, «con visible aspecto de sinvergüenza»<sup>2</sup>).

*Los enamoramientos* cumple entonces las dos primeras condiciones mínimas que establecía Cawelti<sup>3</sup> para poder hablar de novela policiaca (clásica): hay (1) un ‘misterio’, ciertos hechos básicos relativos al pasado que permanecen ocultos y (2) una historia que se estructura en torno a la averiguación de esos hechos, en los que el protagonista no está involucrado. Sin embargo, (3) los hechos ocultos han de desvelarse al final, y, tal y como comenta Janerka, «en ausencia de estos elementos en la obra, solo se puede hablar de su parentesco genérico [...], pero no de la representación del género»<sup>4</sup>. Marías no cumple este tercer punto, lo cual desvirtúa, junto con otros recursos, la trama constituida por (1) y (2) y, como intentaremos mostrar, conforma una de las claves de su alejamiento del género.

La trama, pese a ser bastante reducida, presenta un progreso canónico a partir de una hipótesis de partida que resulta ser falsa: no es que Desvern simplemente estuviera en el lugar equivocado a la hora equivocada y la mala suerte le llevara

---

2 Javier Marías, *Los enamoramientos*, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 215.

3 John C. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1976, p. 132.

4 Malgorzata Janerka, *La novela policiaca española (1975-2005) ante los problemas de la sociedad española contemporánea*, Vigo y Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2010, p. 35.

a morir a manos de un perturbado (hipótesis a), sino que Díaz-Varela planeó su asesinato —a través de Ruibérriz—, bien movido por su deseo hacia Luisa, mujer de Desvern (hipótesis b), bien, tal y como plantea el propio Díaz-Varela<sup>5</sup>, movido por la piedad y amistad hacia este último, que padecía un cáncer terminal y le pidió que le ahorrara la agonía y el sufrimiento que le esperaba a él y a sus allegados (hipótesis c). Visto esto, podemos afirmar que, en su planteamiento argumental, *Los enamoramientos* se adapta a las convenciones básicas de lo policiaco.

## 2. *Los Enamoramientos como Metaphysical Detective Story*

Pese a todos estos rasgos que, sin afán de exhaustividad, hemos mencionado, Marías se sirve de los recursos policiacos para hacer algo muy diferente a una novela de género. Esta carcasa funciona como marco para desarrollar algunas de sus constantes temáticas y estilísticas, al tiempo que permite englobar su propuesta dentro de la llamada *metaphysical detective story*. Entendemos esta última como lo hacen Merivale y Sweeney, editoras del primer libro dedicado en su integridad al estudio de esta variante postmoderna del género. «Una *metaphysical detective story* es un texto que parodia o subvierte convenciones tradicionales de la novela de detective [...], con la intención, o al menos el efecto, de plantear cuestiones acerca de los misterios del ser y del conocimiento que trascienden los meros misterios de la trama»<sup>6</sup>. En estas novelas, la trama pierde relevancia en favor de elementos que no están vinculados a la acción, y «no tienen por qué tener un final nítido en el que se respondan todas las preguntas, y puede [por tanto] olvidarse»<sup>7</sup>. Defraudan así las expectativas del código, de forma que lo que antes se daba por sentado —proceso deductivo que conduce a conclusiones, posibilidad de interpretar hechos, objetos y personajes, polaridad entre el bien y el mal, roles marcados de víctima, culpable e investigador, etc.—, ahora es incertidumbre. No se pretende renovar el género, sino emplear algunas de sus convenciones para propósitos muy distintos, normalmente para

---

5 Javier Marías, *Los enamoramientos*, *op. cit.*, p. 332-336.

6 Patricia Merivale y Susan Elizabeth Sweeney (eds.), *Detecting texts. The metaphysical detective story from Poe to postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 2.

7 Michael Holquist, «Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction» en Glenn W. Most y William W. Stowe (eds.), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, Nueva York, Harcourt, 1983, p. 170.

abordar cuestiones epistemológicas y ontológicas —de ahí el adjetivo *metaphysical*—: «¿qué podemos conocer, si es que podemos conocer algo? ¿Qué es real, si es que algo lo es? ¿Cómo, si es que de algún modo, podemos confiar en algo más allá de nuestras construcciones de la realidad?»<sup>8</sup>.

*Los enamoramientos* cumple la mayoría de estos rasgos y tiene entre sus temas fundamentales las cuestiones epistemológicas que acabamos de mencionar. Comenzaremos con un ejemplo que ilustra la manipulación de las convenciones policiacas que lleva a cabo Marías, para, diciéndolo de una forma idiomática, llevárselas a su terreno. La escena<sup>9</sup> en la que se descubre quién fue el auténtico instigador del crimen —una escena obligada en la estructura de novela policiaca tradicional—, lejos del momento de agnición culminante hacia el que se ha dirigido toda la historia, adopta la función de desencadenar una digresión que retoma uno de los temas más recurrentes del autor madrileño: la imposibilidad de dejar de escuchar, aun cuando sabemos el daño que esa escucha causa. La situación en la que María Dolz toma consciencia de la implicación de Díaz-Varela en el crimen es una nueva variante del *eavesdropping* y el *overhearing* que ya ocupaba una prolija digresión en *Todas las almas*<sup>10</sup>; así como del motivo de la escucha azarosa de lo que no está destinado a uno como sustitutivo de la investigación del crimen en *Corazón tan blanco*<sup>11</sup>. Lo importante en este caso es que Marías introduce una digresión que alarga la escena y la convierte en algo muy alejado del momento climático del descubrimiento que sería esperable en el género negro o en la novela de enigma<sup>12</sup>. El descubrimiento es, más que el fin, el medio que desencadena un proceso digresivo.

---

8 Patricia Merivale y Susan Elizabeth Sweeney (eds.), *Detecting texts. The metaphysical detective story from Poe to postmodernism*, op. cit., p. 4.

9 Javier Marías, *Los enamoramientos*, op. cit., p. 199-241.

10 Javier Marías, *Todas las almas* [1989], Barcelona, Debolsillo, 2006, p. 180-181.

11 Javier Marías, *Corazón tan blanco* [1992], Madrid, Suma de Letras, 2000, p. 44.

12 No pretendemos adentrarnos en el debate en torno a los distintos subgéneros de lo policiaco. A efectos de nuestro análisis, tanto la novela de enigma como la novela negra nos sirven como referente de las estructuras básicas presentes en *Los enamoramientos*, que, coincidiendo con lo que decía Félix de Azúa, no están tomadas de ningún modelo particular, sino del imaginario popular. Adoptamos así la idea de Porter (Dannis Porter, *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in detective Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1981), para quien, en palabras de Janerka, no es necesario «contemplar los pormenores genéricos de la literatura policiaca, ya que los subgéneros se sobreponen y entrelazan en gran medida» (Malgorzata Janerka, *La novela policiaca española (1975-2005) ante los problemas de la sociedad española contemporánea*, op. cit., p. 78-79). En todo caso, no hay en Marías una vocación de intertextualidad directa con ningún texto o subgénero policiaco específico.

Podríamos señalar muchos ejemplos puntuales como el que acabamos de referir. No obstante, uno de los principales recursos que aleja a *Los enamoramientos* de lo que en apariencia sería el planteamiento de una trama policiaca es el papel de María Dolz, la narradora. La ‘investigadora’ no investiga, reflexiona. Esto es, la digresión —marca de la casa— sustituye a la peripecia, a la acción, tal y como ya señalaba Zoe Alameda<sup>13</sup> con carácter general para toda la obra de Marías. En todo caso, lo que hallamos en esta novela es una peripecia interior, no constituida de hechos sino de un flujo de pensamientos. Esta «“desproporción” entre acción y reflexión»<sup>14</sup> y la *amplificatio* del tiempo que conlleva —toda vez que la digresión implica un tiempo muerto en la acción, que queda suspendida como si de la espada del vizcaíno se tratara— alteran el código adscrito a lo policiaco.

Tenemos así una inversión del papel de los dos tiempos o «historias» coexistentes que Todorov identificaba como propias de la novela policiaca. Normalmente, el lector asiste a una historia de la pesquisa que «no tiene ninguna importancia en ella misma. Sirve solamente de mediadora entre el lector y la historia del crimen», que es la verdaderamente importante. Esto es, lo relevante es la reconstrucción del tiempo del crimen, que lleve a conocer las verdaderas circunstancias y a los responsables del asesinato; el tiempo de la pesquisa, en cambio, se considera supeditado al anterior, simplemente «un mediador»<sup>15</sup>.

Sin embargo, en *Los enamoramientos*, que permite aislar fácilmente tres instancias temporales, el presente desde el que se narra (tiempo 1), el tiempo de la pesquisa (tiempo 2) y el tiempo del crimen (tiempo 3), Marías invierte el juego habitual de la novela policiaca: si en esta la pesquisa es solo un medio para adentrarse en lo importante, el tiempo del crimen, aquí ocurre lo contrario: la historia de la pesquisa ya no tiene como fin la historia del crimen. Desaparece por tanto el componente teleológico que definía a la primera y pierde sentido la idea de un ‘detective’; la protagonista no alcanza otra condición que la de *observadora*, la de testigo recopilador de datos o, más aún, la de *voyeur*, en la medida en la que lo que ve o escucha es algo que no estaba destinado para sus ojos u oídos. Esto encaja perfectamente con el género antes comentado, que, no en vano, también ha sido llamado *anti-detective fiction*. Las novelas de Marías abundan en esta tipología de personajes: convertidos en observadores reflexi-

---

13 Irene Zoe Alameda, «La voz narrativa como argumento constante», en *Javier Marías*, Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), Madrid, Arco Libros, 2005, p. 73.

14 *Ibid.*, p. 83.

15 Tzvetan Todorov, «Tipología de la novela policial», *Fausto*, año III, nº. 14 (marzo-abril de 1974), Buenos Aires, p. 10-14.

vos, su ida y venida sobre los hechos constituye el grueso de la narración. Es lo que le ocurre, paradigmáticamente, al narrador de *Tu rostro mañana*, contratado de hecho por los servicios secretos para *observar* determinados vídeos e interpretar a las personalidades que en ellos aparecen. Es a esta figura a la que podemos considerar la reformulación mariasiana del detective.

Estamos ante un fenómeno que queremos distinguir de la presencia de un final abierto. No se trata de que los personajes protagonistas, normalmente narradores, dejen cabos sin atar o le cedan al lector la responsabilidad de decidir cuál de las posibles resoluciones es la apropiada —que también lo hacen—, sino de que la finalidad de la investigación se diluye, pierde su sentido; la voluntad de averiguar la verdad, de conocer la realidad objetivamente tal y como fue se revela un empeño absurdo y fútil. A esto es a lo que podemos denominar la concepción epistemológica subyacente en la obra, es decir, el conjunto de ideas sobre la realidad, el conocimiento y nuestra forma de acceso al mismo que implica la novela —que responde al componente «*metafísico*» del subgénero que se ha presentado anteriormente—. Nos detendremos en esta cuestión en la tercera sección de este trabajo.

En todo caso, la disolución de la figura del detective conduce a una confrontación explícita entre una cosmovisión moderna, en la que existe una lógica deductiva que permite llegar a conclusiones cerradas y objetivas, un proceso de inferencias basadas en el conocimientos de los móviles y motivaciones de los sujetos, y una postmoderna, en la que no es posible establecer este proceso lógico, en la que las motivaciones son al final una maraña indescifrable y heterogénea. En otras palabras, estamos ante uno de los temas característicos de la *metaphysical detective story* que Merivale y Sweeney señalan, a saber, «la ausencia, falsedad, circularidad o naturaleza auto-fracasada de cualquier tipo de cierre de la investigación»<sup>16</sup>. Por ello, una vez conocida la implicación de Díaz-Varela en el crimen y las explicaciones que él mismo proporciona, la intriga no consiste tanto en averiguar qué es lo que en realidad ha pasado como en dirimir si hay de hecho una intriga que pueda ser esclarecida.

Este recurso puede explicarse de otro modo acudiendo a la distinción entre *fábula* y *trama*<sup>17</sup>, heredada del formalismo ruso. La primera se entiende como el conjunto de hechos dispuestos cronológicamente, la historia que se nos cuenta

---

16 Patricia Merivale y Susan Elizabeth Sweeney (eds.), *Detecting texts. The metaphysical detective story from Poe to postmodernism*, op. cit., p. 8.

17 Término en ocasiones traducido como «sujeto», seguramente como calco del francés «sujet». Consideramos el término «trama» mucho más apropiado, ya que el término «sujeto», al tener múltiples acepciones, es más opaco y parece inducir a error.

linealmente ordenada; la segunda, en cambio, es la disposición y alteraciones con la que esta aparece presentada en la novela. Por ejemplo, la narración de la *fábula* de la obra que nos proponemos analizar comenzaría con las maquinaciones de Díaz-Varela urdiendo un plan para asesinar a su amigo, seguiría con el asesinato, continuaría con la aparición de María Dolz y sus primeros contactos con Luisa, etc. La *trama*, en cambio, comienza cuando todo ha pasado y la narradora rememora los acontecimientos, que empiezan a ser narrados ya muerto Desvern.

La *fábula* se concibe aquí como un puzle irresoluble en el que multitud de piezas son válidas para una misma posición, sin que ninguna de ellas sea realmente la apropiada. Es decir, lo que tiene realmente relevancia es la trama, y, en tanto que artefacto, que constructo, implica siempre contradicción, incertidumbre, puntos negros, ficción. La trama, la disposición y narración de unos hechos inciertos, es lo único seguro; la *fábula*, en cambio, es inaccesible, puesto que toda narración supone una reelaboración mistificadora de ella, tal y como nos dice la propia narradora: «Todo se convierte en relato y acaba flotando en la misma esfera, y apenas se diferencia entonces lo acontecido de lo inventado. Todo termina por ser narrativo y por tanto por sonar igual, ficticio aunque sea verdad»<sup>18</sup>. De ahí la renuncia a los fuegos de artificio de una historia trepidante con giros inesperados. La *fábula*, desde el mismo momento que es narrada y se convierte en trama, está indisociablemente ligada al proceso reflexivo de los personajes, lo cual supone un claro alejamiento del canon policiaco.

Este proceso de puesta en duda de cualquier intento de reconstruir una *fábula* objetiva y veraz está íntimamente emparentado con uno de los recursos más característicos y fácilmente identificables de Javier Marías: la digresión o, en palabras del propio autor, «la errabundia»<sup>19</sup> de sus novelas. *Los enamoramientos* se construye a partir de un esqueleto narrativo muy reducido —«un asesinato, no más», podríamos decir parafraseando la cita que da título a este trabajo— sobre el que van acumulándose decenas de digresiones que conforman el grueso del texto. Los motivos tradicionales de la novela negra se utilizan entonces como desencadenantes de pasajes digresivos, ya sean a cargo de la narradora o de personajes como Luisa o Díaz-Varela. El consumo y rápido olvido de todo

---

18 Javier Marías, *Los enamoramientos*, *op. cit.*, p. 331.

19 Javier Marías, «Errar con brújula», *El Urogallo* 76-77, septiembre-octubre de 1992, p. 27. A propósito de los que considera sus mayores influencias, Cervantes, Sterne, Proust, Nabokov, Bernhard y Benet, Marías señala a continuación, en este mismo artículo, que «han sido maestros en esa errabundia de los textos, o, si se prefiere, en la divagación, la digresión, el inciso, la invocación lírica, el denuesto y la metáfora prolongada, respectivamente».

tipo de noticias trágicas, la contaminación de los recuerdos felices a causa del fatal desenlace o la auto-exculpación de nuestras faltas pasadas<sup>20</sup> —tema, por cierto, muy recurrente en Marías—, son solo algunos ejemplos de entre los muchos temas que se recrean a partir del esqueleto narrativo policiaco.

Así, podemos hacer nuestra la idea que Wendy Lesser ya expresaba diez años antes de que *Los enamoramientos* viera la luz: «Marías no está interesado por la muerte violenta [...] en sí misma como por la forma en la que concebimos y sentimos dicho acontecimiento cuando lo contemplamos antes de que ocurra o lo consideramos después de que haya ocurrido»<sup>21</sup>. En otras palabras, la manipulación del esquema policiaco que se urde en esta novela pasa por eliminar el proceso deductivo, la unión de indicios deslavazados que el buen detective lograba encadenar para llegar así al conocimiento y sustituirlo por un discurso reflexivo periférico a los hechos —ocurridos o meramente posibles—, de tal manera que este tenga «más importancia en su obra que la acción narrada en sí misma, y por eso tiende a detenerse en un buen número de detalles que carecerían de interés si nos atuviésemos exclusivamente a la trama de la obra o a su desenlace»<sup>22</sup>. Esta errabundia actúa como disolvente de lo policiaco y ha llevado a algunos críticos a hablar de la «radicalización de su prosa»<sup>23</sup>, en alusión al papel cada vez más dominante que ha ido adquiriendo la práctica digresiva en sus novelas de madurez<sup>24</sup>.

El propio Marías, ya sea a través de sus escritos periodísticos o en sus propias novelas, suele ser el mejor comentarista de su poética: «Debo hacer un inciso —este es un libro de incisos, solo que se avanza también con ellos»<sup>25</sup>, declara en *Negra espalda del tiempo*. Esto explica también la apuesta estilística del autor,

---

20 Javier Marías, *Los enamoramientos*, *op. cit.*, 2011, p. 50-51, 84 y 221-222, respectivamente.

21 Wendy Lesser, «La realidad supera la ficción», [<http://javiermarias.es/ESPECIALTB/WendyLesser.html>], consultado 28 de junio de 2015, (originariamente en *The New York Times*, 6 de marzo de 2001). Citado en Ana Casas, «Secretos y traiciones de Javier Marías: el adulterio como motivo literario», en *Javier Marías*, Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *op. cit.*, p. 100-101.

22 Pablo Núñez Díaz, «Acerca del propio oficio: una mirada a la obra periodística de Javier Marías», *Signa*, 20, 2011, p. 504-505.

23 Irene Zoe Alameda, «La voz narrativa como argumento constante», en *Javier Marías*, Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *op. cit.*, p. 82.

24 No pretendemos analizar los rasgos e implicaciones que, con carácter general, tiene la digresión en la novelística del autor de *Los enamoramientos*. En este sentido, puede consultarse el artículo de Alexis Grohmann citado más adelante.

25 Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 57.

agudamente comentada por Alexis Grohmann<sup>26</sup>. Las oraciones disyuntivas tan características en Marías —y en Benet— encajan con el proceso deductivo e inferencial propio del género policiaco. Pero, en este caso, responden claramente a esa imposibilidad de conocimiento: A o B, o tal vez C. No es posible saberlo.

Mediante el peso, tanto cuantitativo —en número de páginas— como cualitativo —relevancia para el análisis del texto— que posee la digresión, se propicia otra re-significación del imaginario policiaco: lo que debería ser, ciñéndonos al canon, un motivo al servicio de la trama, se convierte aquí en un tema central de la novela. La muerte de Desvern, por ejemplo, lejos de ser un mero detonante de la trama o un agente dinamizador de la misma, se convierte en el tronco del que surgen las diversas ramificaciones digresivas: el recuerdo de los muertos, lo inconveniente de su hipotética vuelta, la introducción de historias dentro de la historia principal y de hipotextos como la *nouvelle* de Balzac *El coronel Chabert*, etc. Todo ello convierte a *Los enamoramientos* en una particular versión de la *metaphysical detective story*.

Un mundo propio: la recontextualización de lo policiaco

Quizás, más allá de otras consideraciones, el tema principal al que responde la incorporación de las estructuras policiacas en *Los enamoramientos* sea el cuestionamiento de la posibilidad de hallar una verdad firme. «La verdad no es nunca nítida sino que es siempre maraña»<sup>27</sup>, advierte María Dolz. El lector también ha de asumir la imposibilidad de conocer lo realmente ocurrido, porque «no hay historia sin puntos ciegos ni contradicciones ni sombras ni fallos, lo mismo las reales que las inventadas»<sup>28</sup>, de ahí la renuncia que finalmente ha de hacerse: la narradora ha de abandonar justamente el método de conocimiento que subyace detrás de la estructura policiaca clásica, sabiendo que la posibilidad de una verdad pura y objetivable se diluye ante el laberinto del texto.

Esto conduce a una indeterminación de la frontera entre lo real y lo ficticio: el mero hecho de narrar lo mezcla todo inevitablemente, y por ello «no debería uno contar nunca nada»<sup>29</sup>, afirmación que abre la monumental *Tu rostro mañana*. La imposibilidad de discernir entre realidad y ficción está también ejemplificada en la resolución de la trama: no podemos saber la motivación que llevó a cometer el asesinato, debemos conformarnos con sopesar dos hipótesis contradictorias de las que penden numerosos flecos deshilvanados: Miguel Des-

---

26 Alexis Grohmann, «Literatura y digresión: La errabundia de *Negra espalda del tiempo*», en Javier Marías, Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *op. cit.*, p. 138-142.

27 Javier Marías, *Los enamoramientos*, *op. cit.*, p. 380.

28 *Ibid.*, p. 357.

29 Javier Marías, *Tu rostro mañana I. Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara, 2002, p. 5.

vern padecía una enfermedad terminal y Díaz-Varela complació su voluntad, ahorrándole el sufrimiento inminente; o bien lo anterior es falso y Díaz-Varela tramó el asesinato por el deseo de llegar a estar con Luisa. «Lo que ha ocurrido es tan grave que el porqué me da lo mismo, sobre todo si es un porqué incomprendible»<sup>30</sup>, afirma esta última en una de sus conversaciones con la narradora. La necesidad de explicación, motor de toda novela policiaca, queda, así, también en entredicho.

Nos hallamos por tanto ante una situación paradójica: la narración es necesaria para conocer, pero inevitablemente mixtifica y adultera. El texto se convierte entonces en un laberinto —segunda de las constantes temáticas que, de acuerdo con Merivale y Sweeney<sup>31</sup> definen la *metaphysical detective fiction*— que impide a la narradora y al lector escapar de su «maraña» de ficción y verdad, de hechos posibles y hechos acaecidos. Mediante esta vertiente, se genera también una dimensión metaliteraria: estamos ante una narración ficcional sobre la imposibilidad de que ella misma, así como cualquier otra narración, sea otra cosa que eso, una ficción, una invención solo más o menos veraz —esto es, en sentido estricto, falsa—.

De este modo, si la novela policiaca tradicional supone una visión de la realidad cerrada, objetiva, accesible por deducción, analítica, Marías emplea la misma matriz para encarnar una visión muy distinta: la imposibilidad de auténtico conocimiento, la insuficiencia del proceso deductivo o de la reflexión digresiva para concluir hechos, motivaciones, pensamientos ajenos. La primera frase de la novela, evocando al mismo *Quijote*, tiene ya la función de señalar esta visión: «La última vez que vi a Miguel Desvern o Deverne...»<sup>32</sup>. La indeterminación del apellido del difunto es un signo premonitorio de la imposibilidad de deshacer la maraña de lo real y lo ficticio, de desplegar la trama en forma de fábula, la imposibilidad, en definitiva, de conocer con certeza incluso un dato objetivo como es un apellido.

Este recurso se repite numerosas veces a lo largo del texto, por ejemplo, en el número de puñaladas («nueve, diez, dieciséis»<sup>33</sup>) que recibió el fallecido y el lugar de las mismas. La coda<sup>34</sup>, en la que, unos años después, la narradora se encuentra por azar con Luisa y Díaz-Varela —ahora pareja— en un restaurante y decide que

---

30 Javier Marías, *Los enamoramientos*, *op. cit.*, p. 81.

31 Patricia Merivale y Susan Elizabeth Sweeney (eds.), *Detecting texts. The metaphysical detective story from Poe to postmodernism*, *op. cit.*, p. 8.

32 Javier Marías, *Los enamoramientos*, *op. cit.*, p. 11.

33 *Ibid.*, p. 47.

34 *Ibid.*, p. 387-401.

no vale la pena desenmascarar al segundo, contribuye también a este propósito, en la medida en la que supone la aceptación del estado de cosas y el absurdo de uno de los motores habituales de la novela negra: el afán de justicia, la dialéctica entre el bien y el mal. Pero lo interesante de esta idea es que no está solo discursivamente expuesta en los distintos pasajes digresivos, sino que está formalmente incorporada: no solo se plantea ‘diciéndola’ —por ejemplo, mediante una digresión sobre la imposibilidad de conocer— sino también ‘mostrándola’ —defraudando las expectativas de un texto policiaco—. Es esta la más importante contribución de lo policiaco a la novela.

Finalmente, la novela de Marías destaca también por sus recurrentes y marcadas intertextualidades. Los personajes citan, comentan y glosan otros textos literarios. Entre ellos, una cita que puede servirnos para ilustrar la total separación respecto de lo policiaco —a pesar de la incorporación de sus estructuras—: la historia perteneciente a *Los tres mosqueteros* que cuenta María Dolz. Destaquemos en primer lugar la *mise en abyme* de la instancia narradora de la anécdota: es una historia que nos cuenta la narradora, a quien a su vez se la contaba su padre, que, por su parte, la leyó en la célebre novela de Dumas, en la que Athos a su vez se la cuenta a D’Artagnan —de nuevo, lo que se cuenta y se sabe está contaminado por otras narraciones previas—. Athos narra la historia de su amada primera mujer, a la que ahorcó de inmediato tras descubrir accidentalmente una flor de lis grabada a fuego en su hombro —marca de prostitutas, ladronas y criminales en general—. Athos zanja la conversación apostillando: «Sí, un asesinato, no más», sin intentar justificar algo que se concibe como «anodino y vulgar»<sup>35</sup>, que puebla los periódicos y televisiones —y las propias novelas, podríamos añadir— a diario. Esta cita lleva ya implícita la renuncia al modelo policiaco, el desinterés por seguir las marcas del género más allá del planteamiento general que ya hemos comentado. En una novela policiaca al uso, un asesinato nunca podría ser algo a lo que se le reste o limite importancia. Así las cosas, quizás pueda hablarse de una problematización del asesinato en términos digresivos, puesto que se convierte en un tema que da lugar a múltiples reflexiones de muy diversa índole, pero es una ‘desproblematización’ del mismo en lo que a la trama se refiere: no tiene la relevancia suficiente como para investigarse a fondo, como para desenmascarar al culpable, como para requerir una explicación lo más minuciosa y convincente posible.

En definitiva, Díaz-Varela es a Ruibérriz lo que *Los enamoramientos* es a la novela policiaca. Muy distintos, en esferas claramente separadas, pero relacionados entre sí, cooperadores necesarios. Ruibérriz se entromete en casa de Díaz-Varela

---

35 *Ibid.*, p. 268 y 269.

igual que lo policiaco se cuele en la novela de Marías, sin que por ello podamos identificar a Diaz-Varela y a su hábitat con el del pícaro ni a esta novela con el género policiaco. En palabras de Gonzalo Navajas, «Marías propone un modelo cultural inclusivo que incorpora la cultura canónica y manifestaciones de la cultura popular mediática»<sup>36</sup>. No estamos ante una versión ‘de autor’ de una novela policiaca (como podrían ser algunas obras de, por ejemplo, Mario Lacruz o incluso Eduardo Mendoza), sino ante el uso de una estructura policiaca en aras de un proyecto de muy distinta naturaleza. Este pasa por la re-contextualización de dicho andamiaje y su interacción con recursos que le son ajenos —digresiones, indagaciones quasi-ensayísticas en temas que se desprenden de la trama, pérdida de relevancia de esta última—, adquiriendo así un significado y función nuevos que permiten emparentarla con la *metaphysical detective narration*. De este modo, si las numerosas digresiones afirman explícitamente un cuestionamiento de las relaciones entre realidad y ficción, así como de la posibilidad de conocimiento, las estructuras policiacas *defraudadas* lo incorporan formalmente, lo implican y lo muestran. Marías construye su novela en torno a la narración y averiguación de un asesinato, *ma non troppo*. Síntesis y eslogan de esta tendencia, podemos decir que *Los enamoramientos* parte de un crimen para tejer una narración sobre un amplio abanico temático en el que destaca, ante todo, la duda epistemológica: «sí, solo un asesinato, no más».

Universidad Complutense de Madrid

---

36 Gonzalo Navajas, «Tu rostro mañana: teoría del saber de la narración», en *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.), *op. cit.*, p. 149.