

ASÍ EMPIEZA LO MALO DE JAVIER MARÍAS:
RUMOR Y FAMA, ENTRE WILLIAM SHAKESPEARE
Y GEOFFREY CHAUCER

*Así empieza lo malo by Javier Marías: Rumour and
Fame, between William Shakespeare and Geoffrey
Chaucer*

Antonio CANDELORO
UCAM (Universidad Católica de Murcia)
acandeloro@ucam.edu

Recibido: 5 de mayo de 2015; Aceptado: 1 de septiembre de 2015;

Publicado: diciembre de 2015

BIBLID [0210-7287 (2015) 5; 163-187]

Ref. Bibl. ANTONIO CANDELORO. *ASÍ EMPIEZA LO MALO* DE JAVIER MARÍAS:
RUMOR Y FAMA, ENTRE WILLIAM SHAKESPEARE Y GEOFFREY CHAUCER. *1616:
Anuario de Literatura Comparada*, 5 (2015), 163-187

RESUMEN: *Así empieza lo malo* (2014) de Javier Marías entabla un diálogo intertextual constante con algunas obras de William Shakespeare (de *Hamlet* deriva el título de la novela). En este estudio se analizan otras fuentes que nos ayudan a interpretar la novela desde el punto de vista de los conceptos de «Rumor» y de «Fama» (de origen virgiliano y luego reelaborados por Geoffrey Chaucer) y que nos permiten analizarla como una obra sobre la dificultad de «no saber» y la imposibilidad de discernir a ciencia cierta lo que sabemos o lo que hemos averiguado a propósito del pasado (individual o colectivo).

Palabras clave: Javier Marías; William Shakespeare; Geoffrey Chaucer; Rumor; Fama.

ABSTRACT: *Así empieza lo malo* (2014) by Javier Marías maintains a constant intertextual dialogue with some of Shakespeare's works (from *Hamlet* the author takes the title of his novel). In this article we will analyse other sources that will help us to study this novel from the «Rumour» and «Fame» concept's point of view (both of Virgilian origin and re-elaborated by Geoffrey Chaucer). Besides, these concepts will allow us to evaluate this work as a fiction about the difficulty of «not knowing» and the impossibility to discern clearly what we know and what we have known in relation to (individual or collective) past time.

Key words: Javier Marías; William Shakespeare; Geoffrey Chaucer; Rumour; Fame.

Para Carmen, lectora inquieta, curiosa y sutil

1. QUIÉN CUENTA LA HISTORIA (Y POR QUÉ)

La última novela de Javier Marías, *Así empieza lo malo* (2014), se presenta inmediatamente como una «historia», o sea, como algo que se puede contar o digno de contarse¹. Juan De Vere, el narrador, empieza su acto de escritura como acto de rememoración: escribe para recordar y para reorganizar en la medida de lo posible acontecimientos y eventos azarosos e íntimos que han determinado su personalidad, su presente y que, a lo mejor, condicionarán incluso su futuro: «No hace demasiado tiempo que ocurrió aquella *historia* –menos de lo que suele durar una vida, y qué poco es una vida, una vez terminada y cuando ya se puede contar en unas frases y sólo deja en la memoria *cenizas que se desprenden a la menor sacudida y vuelan a la menor ráfaga*–, y sin embargo hoy sería *imposible*» (Marías 2014, 11)².

1. El *Diccionario de Autoridades* de 1734 subraya la «dignidad» de lo que puede contar una «historia»: *cfr.* s.v. «Relación hecha con arte: descripción de las cosas como ellas fueron por una narración continuada y *verdadera* de los sucesos *más memorables* y las acciones *más célebres*» (las cursivas son mías). A lo largo del tiempo, la acepción del término, como sabemos, se alarga para incluir también la narración de hechos inventados (como los que se cuentan en una novela, en un cuento, en una obra teatral, etc.): *cfr.* *Diccionario de la Real Academia Española* (22.^a ed., revisada en 2012) s.v.: la séptima acepción habla explícitamente de «Narración inventada» y la octava incluso de «Mentira o pretexto».

2. Las cursivas –cuando no está debidamente señalado– son mías.

Se trata de un íncipit programático: introduce la voz del narrador (de quien dice *yo* y conduce la trama dándole un sentido, desde el punto de vista temporal y espacial); muestra el enigma temporal como temática principal (la vida es breve y se puede resumir en pocas frases cuando haya terminado)³; diseña ese enigma desde el punto de vista de la metáfora bíblica del *Eclesiastés*: el ser humano en cuanto *pulvis et umbra* (la vida del hombre en la Tierra como rápido camino hacia la muerte –la ceniza funcionará como metonimia de la muerte a lo largo de toda la novela–)⁴; presenta la vida pasada del mismo narrador como una «historia» con todo lo que conlleva el sentido etimológico de la palabra, o sea, como si se tratara de algo que se puede efectivamente contar o que, al contarse, puede transmitirle al lector una enseñanza de tipo moral o universal, aplicable a otras vidas y a otros contextos.

Es lo que especifica más adelante De Vere: después de haber nombrado a los protagonistas de esta historia (Eduardo Muriel, Beatriz Noguera, Van Vechten), quien dice «yo» reflexiona sobre los límites entre las personas reales que conoció en su pasado y los personajes que ha conocido a través de la literatura y que pueblan siglos y siglos de obras ficticias en general:

Debe de haber habido Van Vechtens en todos los tiempos y no cesarán y continuará habiéndolos, la índole de los personajes no cambia nunca o eso parece, los de *la realidad* y los de *la ficción* su gemela, se repiten a lo largo de los siglos como si carecieran de imaginación las dos esferas o no tuvieran escapatoria (las dos obra de los vivos, a fin de cuentas, *quizá baya más inventiva entre los muertos*), a veces da la sensación de que disfrutáramos con *un solo espectáculo* y *un solo relato*, como los niños muy pequeños (Marías 2014, 11).

Esta segunda cita nos pone delante de una oposición de tipo ontológico insanable: quien empieza a narrar su historia lo hace reflexionando sobre la constante (o atemporal) semejanza entre los personajes de la ficción y las personas reales que podemos conocer en la vida diaria, como si ambas categorías se parecieran entre sí, o, lo que es más grave, como si

3. Sobre este aspecto *cfr.* las interesantes reflexiones de Pier Paolo PASOLINI en «Osservazioni sul piano-sequenza» (1995, 240-242).

4. *Cfr.* GUILLÉN (2007, 513), cuando afirma, a propósito de la manera de pensar de los narradores de Marías: «Todo sucede como si el lector de Sir Thomas Browne en Londres hubiera vuelto a la meseta castellana y conversado con don Francisco de Quevedo, sentido como él la provisionalidad de todas las cosas, el lento peregrinar de la vida hacia la nada». Comprobaremos la importancia y la exactitud de estas palabras hacia el final de nuestro estudio.

no hubiera muchas diferencias entre unas y otras. De hecho, el narrador se presenta como sutil filósofo cuando aclara que, «a fin de cuentas», los personajes de ficción son ellos mismos reflejo de las personas reales y en carne y hueso, entre otras cosas porque todos y cada uno de ellos son creación (a partir de la realidad o de lo que Aristóteles [1988, 11] definiría como «verosímil») de personas reales y en carne y hueso. Reflexión que, a su vez, adquiere visos de adivinanza inquietante si pensamos que quien esto escribe y afirma es, en realidad, un personaje de ficción, Juan De Vere, una de las muchas proyecciones ficticias de Javier Marías⁵. No solo: la reflexión se convierte en una observación todavía más perturbadora a partir de ese «quizá» utilizado dentro del paréntesis y a través del cual Juan De Vere nos propone otra pista interpretativa sobre la dicotomía aparente entre mundo ficticio y mundo empírico: «quizá», afirma, «haya más inventiva entre los muertos», como si los muertos pudieran seguir inventando historias una vez muertos y desde el más allá⁶. Como es fácil deducir, esta hipótesis abre el camino hacia una doble perspectiva de tipo imaginativo: si por una parte invita al lector a reflexionar sobre la relación entre «real» y «ficticio», por otra, lo empuja también a reflexionar sobre la relación entre el tiempo percibido por los vivos (hasta que sigan con vida en la Tierra) y el percibido por los muertos (una vez muertos y –por así decirlo– activos y habladores en el más allá).

En realidad, el mismo Juan De Vere se considera a sí mismo como otro figurante más de la «historia», otro personaje sustituible: «Nada tiene de original mi figura» (Marías 2014, 12). Lo que sí hay que subrayar es que Juan De Vere, en relación con Eduardo Muriel, con Beatriz Noguera y con Van Vechten, se contempla como «perteneciente a sus historias»: su vida presente depende, en gran parte, del hecho de que su vida de joven se vio trastocada por su participación directa en la vida pasada del matrimonio Muriel y del Doctor Van Vechten: «Lo que me pasó a mí, puesto que también ahora me pasa, o quizá es lo mismo que no se acaba» (Marías 2014, 11). Esta es la frase que le permite al lector entender que cuanto se narrará a partir de ahora será tan solo un capítulo, una parte, una porción de algo que todavía está pasando en el presente del narrador. Como en casi todas

5. POZUELO YVANCOS (2010) prefiere hablar de «figuración» del «yo» del autor.

6. Javier Marías explora narrativamente esta hipótesis sugestiva a través del narrador y protagonista de *Tu rostro mañana*: charlando con su amigo, el hispanista Peter Wheeler, Jacques Deza se pregunta si los muertos seguirán hablando entre ellos en el mundo del más allá, hasta llegar a imaginar cómo se portarán el día del Gran Baile (o del Juicio Universal), cuando Dios juzgue a todos los muertos de todos los tiempos (cfr. MARÍAS 2004, 155-166), por lo menos según la versión que de los hechos nos ofrece el *Apocalipsis* de Juan.

las novelas de Javier Marías, los hechos del pasado siguen pesando en el presente del narrador protagonista, entre otras cosas porque ese pasado configura su presente (además de su narración).

Es el divorcio el único elemento discordante que ahora el narrador ve como algo imposible. Su narración, de hecho, se coloca cronológicamente en un periodo concreto de la historia reciente de España: 1980, año anterior a la aprobación de la ley del divorcio, tan solo 5 años después de la muerte de Franco y del término de la dictadura franquista. He aquí el engarce entre lo que De Vere nombrará en este mismo íncipit «una historia tenue y casi nunca contada» y la Historia con mayúscula. De Vere se empeñará en contarnos algo íntimo y personal (la unamuniana «intrahistoria»), pero teniendo siempre en cuenta el escenario temporal colectivo de su país: la España moderna que nace de la muerte del dictador, del final de la tiranía franquista y de la Transición que permitirá, entre otras cosas, las primeras elecciones políticas democráticas, la primera Constitución y las primeras leyes más avanzadas del mundo occidental como la relativa al divorcio. Toda la narración se basará en el equilibrio constante que De Vere mantendrá entre este cuento íntimo de su vida privada (y de la de los personajes citados más arriba) y el de su vida en cuanto ciudadano, en cuanto parte de una colectividad: la vida de los españoles que vivieron el momento decisivo del final de una dictadura y del principio de una democracia.

Juan De Vere se pregunta cómo podía suceder que, incluso antes de la ley del divorcio, hubiera parejas dispuestas a contraer matrimonio para toda la vida: «A diferencia de las enfermedades y de las deudas –las otras cosas que en español más se “contraen”, las tres comparten el verbo, como si todas fueran de mal pronóstico o de mal agüero, o trabajosas en todo caso–, para el matrimonio era seguro que no había cura ni saldo» (Marías 2014, 13).

Ya el narrador de *Corazón tan blanco* había reflexionado sobre el significado agorero del verbo «contraer» en relación con el matrimonio; Juan De Vere se hace eco aquí de esas reflexiones de Juan Ranz, narrador de otra historia íntima, para llegar a las mismas conclusiones: el matrimonio como enfermedad o como deuda, lo que comprobará en el mismo momento en el que empezará a trabajar como secretario o ayudante de Eduardo Muriel, director cinematográfico del Madrid libertino de los años 80 y ahora estrella caída en desgracia que intenta conseguir dinero para poder rodar sus películas. Juan De Vere entrará así en contacto directo con su mujer, Beatriz Noguera, guapa a pesar de su físico corpulento, y podrá averiguar cómo el amor que los unía se ha esfumado para convertirse en odio y en venganza constante por parte de Eduardo Muriel por una afrenta de la que, en un principio, De Vere no llega a averiguar la causa. De hecho, toda la eficacia narrativa

de la trama y la posibilidad de mantener elevado el suspense por parte del lector se deben a estas dos preguntas implícitas a las que De Vere intentará contestar a lo largo de su narración *a posteriori*: ¿qué ha pasado entre marido y mujer para que el uno odie tanto a la otra?, y paralela a esta: ¿qué hizo en su pasado el Doctor Van Vechten para empujar a Eduardo Muriel a confiarle a Juan De Vere la misión de comprobar si corresponden a la verdad las calumnias que algunas amistades en común han empezado a difundir sobre su moralidad y su postura frente a los vencidos del Franquismo? De hecho, parece ser que el médico y amigo íntimo de Muriel se haya portado de una manera «indecente» con algunas mujeres de los vencidos y que él, bien visto y alabado por parte de los vencedores, se haya aprovechado de su poder para satisfacer sus intereses (aparentemente sexuales) personales.

Son estas dos preguntas las que permiten a la narración avanzar hacia la doble resolución final de la historia íntima que nos va relatando De Vere. Y es a través del entrecruzamiento constante entre el punto de vista obligatoriamente limitado del Juan De Vere joven (tiene 23 años cuando empieza a trabajar para Muriel) y el punto de vista evidentemente maduro y más sabio del Juan De Vere adulto (que narra unos 20 años después de los hechos acontecidos) que el lector queda enganchado emotivamente a esta narración de unas vidas íntimas. El juego perspectivista entre un punto de vista y el otro determina el ritmo investigador (o de novela policíaca) de la trama, además del tono reflexivo a veces melancólico de algunos párrafos de la misma⁷.

El prólogo de *Así empieza lo malo* nos interesa también por otro factor, relativo al discurso sobre la doble perspectiva adoptada por parte del narrador: me refiero a los párrafos en los que Juan De Vere cita un elemento astronómico cotidiano como es la luna, presentada aquí como «vigía» que todo lo observa y que todo lo sabe. Se trata de fragmentos claves para entender toda la novela: la luna se presenta como testigo mudo de todos los acontecimientos relatados, por nimios o banales que estos puedan llegar a ser. Rememorando el momento exacto en el que empezó a vivir en casa de Muriel y a compartir con él y Beatriz sus vidas diarias, De Vere afirma:

7. Siendo esta técnica algo consustancial al género novela: pensemos en dos grandes clásicos de la literatura, no solo española, sino también universal, como el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, cuyo éxito se debió, en parte, también a esta doble perspectiva –o juego de entrecruzamiento de narradores–: uno joven o demasiado inmaduro para poder descifrar correctamente la realidad externa y uno adulto o demasiado maduro para no poder evitar reflexionar sobre su misma inmadurez y su ingenuidad pasada.

Pero desde el momento en que está uno en el mundo empiezan a pasarle las cosas, su *débil rueda* lo incorpora con escepticismo y tedio y lo arrastra desgadamente, pues es vieja y ha triturado muchas vidas sin prisa a la luz de su holgazana vigía, *la luna fría que dormita y observa con sólo un párpado entreabierto*, se conoce las historias, antes de que acontezcan (Marías 2014, 12).

Si la Tierra aparece como «débil rueda» que con desgana o tedio o escepticismo tritura las vidas de los seres humanos que en ella habitamos, la luna aparece como «holgazana vigía», como una centinela que mira con ojo entreabierto y como observadora fría que lo controla todo y que, sobre todo, «se conoce las historias antes de que acontezcan». El narrador le atribuye al planeta más cercano a la Tierra los atributos que, en general, se confieren a Dios, un Ser Supremo que lo sabe todo gracias a su omnisciencia. La luna, entonces, aparece no solo personificada, sino también deificada, porque De Vere nos la presenta como una «vigía» que todo lo mira y que es, sobre todo, omnisciente. Si Juan De Vere comparte con la luna el primer rasgo, es exactamente por la falta del segundo que narra y reconstruye su «historia» y la historia íntima del matrimonio Muriel.

La imagen fundamental de la luna en cuanto «vigía» vuelve a aparecer en el siguiente párrafo, en el que De Vere nos ofrece una primera definición de su historia:

Una historia tenue y casi nunca contada, como no suelen contarse las de la vida íntima –tantas madres impávidas hasta el último aliento, y también tantas no madres–; o tal vez sí, pero en susurros, para que no sean del todo como si no hubieran sido, ni se queden en la muda almohada contra la que se aplastó la cara en llanto, ni tan sólo a la vista del soñoliento ojo entreabierto de *la luna centinela y fría* (Marías 2014, 13).

Juan De Vere se prefiere contar algo que no suele contarse o que solo nos contamos en susurros: una «historia tenue y casi nunca contada» que tiene que ver con el dolor (el llanto) de las mujeres que aplastan sus caras en la almohada para no revelar su verdad, algo que parece revelarse tan solo frente al ojo entreabierto de la luna, presentada aquí otra vez como «centinela fría», testigo imparcial de los acontecimientos humanos en la Tierra. En seguida veremos cómo los rasgos que el narrador atribuye a la luna revelan ecos literarios insospechados.

2. RUMOR Y FAMA: ENTRE SHAKESPEARE Y CHAUCER

Como ya es habitual en todas sus últimas novelas, Javier Marías se divierte al utilizar a su amigo y colega de la Real Academia Española, el hispanista Francisco Rico, para crear los episodios más cómicos o más humorísticos de la entera trama de *Así empieza lo malo*. En realidad, en este caso, el profesor Rico se convierte casi en una especie de caricatura de sí mismo: Juan De Vere, de hecho, nos lo presenta en una fase delicada de su existencia, o sea, en el momento en que todavía no ha llegado a ser académico de la lengua y en el momento en que lucha para poder asentar su poder en el ámbito universitario.

Curiosamente, será justo Francisco Rico el responsable de una primera escena en la que aparezca la enésima referencia intertextual a William Shakespeare, autor que –como en casi todos los casos registrados y comprobables hasta la fecha– le ofrece al escritor contemporáneo el título de la novela que estamos leyendo. Reflexionando sobre el origen del apellido del joven protagonista, Rico empieza a elucubrar alrededor de la figura histórica de Edward De Vere, conde de Oxford y contemporáneo del bardo que, según algunas teorías peregrinas, podría ser el verdadero autor de las obras que circularon en el siglo XVII bajo el nombre de William Shakespeare. Rico se preocupa por la eventualidad de que algún biógrafo o crítico literario aprovechado pueda correr el rumor de que detrás de la identidad de Shakespeare se esconda la de De Vere y, de repente, empieza a declamar estos versos (para espanto de sus espectadores):

Abrid los oídos; porque ¿cuál de vosotros cerrará el orificio que escucha cuando habla el sonoro Rumor? Yo, desde el oriente al encorvado oeste, con el viento como mi caballo de postas, aún despliego los actos iniciados en esta bola terrestre. Cabalgan sobre mis lenguas las incesantes calumnias, que pronuncio en todo idioma, atestando de falsas noticias los oídos de los hombres [...] ¿Y quién sino el Rumor, quién sino sólo yo, hace congregarse a los temerosos mientras el año grávido parece preñado por la severa guerra tiránica? [...] Llegan los correos exhaustos, y ni uno de ellos trae otras nuevas que las que oyeron de mí (Marías 2014, 118-119).

El narrador reproduce los versos porque, pocos días después de este recital improvisado del profesor Rico, encuentra en el Instituto Británico de la Calle Almagro de Madrid la fuente original de los mismos, aunque, admite:

Lo que no pude encontrar, más adelante, fue una traducción al español que se correspondiera con la que el Profesor había soltado, así que me pregunté si sería de su cosecha, pese a que el inglés no era la lengua que él mejor dominaba. No sonaba del todo mal, en cualquier caso. En

ninguna de las existentes (y había varias, hoy hay más) aparecían «el año grávido» ni «el encorvado oeste», retuve esos dos adjetivos o imágenes, me llamaron la atención (Marías 2014, 121).

Como es fácil comprobar, De Vere nos facilita la paternidad de los versos (obra del bardo), pero no nos confirma el texto del que derivan (no explicita el título del drama del que surgen). Sí, en cambio, nos confirma que se trata de una traducción original, porque, por lo visto, no coincide con ninguna de las traducciones publicadas. Se trata, entonces, de una recreación original (una re-escritura declamada oralmente) de Francisco Rico (y eso a pesar de que es un filólogo hispánico y de que no controla bien el inglés).

Es aquí donde Javier Marías entabla un diálogo intertextual significativo y altamente simbólico con respecto a William Shakespeare. Si el título de la obra deriva de la Escena IV del Acto III del *Hamlet* (siendo «Así empieza lo malo» traducción literal del verso 179: «Thus bad begins»), esta escena remite indirectamente a la Segunda Parte del drama histórico *Henry IV*, en particular, a los primeros veinte versos del Prólogo de la obra:

Enter Rumour, painted full of tongues

RUMOUR

Open your ears; for which of you will stop
The vent of hearing when loud Rumour speaks?
I from the orient to the drooping west,
Making the wind my post-horse, still unfold
The acts commenced on this ball of earth.
Upon my tongues continual slanders ride,
The which in every language I pronounce,
Stuffing the ears of men with false reports.
[...]
And who but Rumour, who but only I,
Make fearful musters, and prepared defence,
Whiles the big year, swoll'n with some other grief,
Is thought with child by the stern tyrant war,
And no such matter? [...]
The posts come tiring on,
And not a man of them brings other news
Than they have learned of me.

(Shakespeare 2007, 962-963)⁸.

8. Otra edición imprescindible para acercarse a las obras del bardo es SHAKESPEARE (1988b).

Lo primero que nos llama la atención son los cortes que realiza Rico (o mejor dicho, el narrador a la hora de recordar los versos declamados por Rico) con respecto al original: faltan los versos 9-10: «I speak of peace, while covert enmity / Under the smile of safety, wounds the world»; los versos 11-36 (en los que se traza la línea de acción del drama que va a escenificarse: las luchas políticas entre Enrique IV; su hijo, el futuro Enrique V, y sus enemigos de siempre, el conde de Northumberland y los demás nobles que intentan usurpar el trono); los versos 39-40, los últimos dos y los que cierran el discurso del Rumor: «From Rumor's tongues / They bring smooth comforts false, worse than true wrongs». Podríamos preguntarnos: ¿por qué desaparecen estos versos y no otros? Una respuesta plausible podría ser: porque son los que mejor se han grabado en la memoria de Rico y, por ende, los que más significativos le parecen al hispanista. Otra explicación podría ser esta: si leemos detenidamente los versos 9-10 y los que cierran el prólogo, comprobaremos que se trata de versos que aclaran, amplían y extienden la descripción física y moral del personaje. Rumor es esa especie de dios o, mejor dicho, de diablo que (versos 9-10) «habla de paz, mientras, oculto, el odio / hiera al mundo bajo sonrisas impasibles» y cuyas múltiples lenguas «dan buen consuelo, / pero falso, y *peor* que un *mal* auténtico»⁹. En síntesis: Rico elimina versos que no hacen sino reforzar la descripción eficaz, por inquietante, de esta especie de personaje mítico o mitológico.

De hecho, la versión española de Ángel-Luis Pujante (una de las más recientes, a fecha de hoy) en la nota 1 nos explica que: «El Rumor “pintado de lenguas”, muy presente en la iconografía medieval y renacentista, tiene un antecedente en la Fama, a la que Virgilio (*Eneida*, IV) describe llena de ojos, oídos y lenguas, y “de las mentiras tanto afirmadora/como de las verdades mensajera”» (según la traducción de Gregorio Hernández de Velasco, de 1555 (Shakespeare 2000, 181).

Efectivamente, Rumor tiene un claro antecedente en esta descripción eficaz por casi cinematográfica (Virgilio nos enseña la diosa Fama como si fuera omnisciente y omnipresente –igual que la luna «vigía» de la que nos habla De Vere en el íncipit de su historia– y, al mismo tiempo, nos muestra las características tanto sonoras como visuales del personaje, además de los efectos espantosos que puede tener entre los seres humanos y en la Tierra):

Se echa a andar al punto la Fama por las ciudades libias,
la Fama: más rápido que ella no hay mal alguno;
en sus movimientos se refuerza y gana vigor según avanza,
pequeña de miedo al principio, al punto se lanza al aire

9. *Cfr.* SHAKESPEARE (2000, 181-182); las cursivas son mías.

y camina por el suelo y oculta su cabeza entre las nubes.
A ella la madre Tierra [...] la parió veloz de pies y ligeras alas,
borrendo monstruo, enorme, con tantas plumas en el cuerpo como ojos vigilantes debajo (asombra contarlos) como lenguas, como bocas le suenan, como orejas levanta.
Vuela de noche estridente entre el cielo y la tierra por la sombra, y no rinde sus ojos al dulce sueño; de día se sienta, vigilante, o en lo alto de un tejado o en las torres elevadas, y amedrenta a las grandes ciudades, *mensajera tan firme de lo falso y lo malo cuanto de la verdad.*
(Virgilio 2011, 104-105)¹⁰.

El hecho mismo de que la Fama, según esta versión de Virgilio, todo lo mira, todo lo escucha y que nunca duerme nos podría remitir indirectamente a la imagen inicial de *Así empieza lo malo*, o sea, a la visión de la luna como «vigía» o «centinela» omnisciente y observadora imperturbable de los acontecimientos humanos. Pero si nos fijamos en el último verso, podremos comprobar cómo Shakespeare ha reescrito en parte esta descripción virgiliana para transmitir el mismo sentido de desasosiego o de zozobra relacionado con la continua mezcla de verdad y mentira o de verdadero y falso, jugando, en el v. 40 arriba citado, con los términos antitéticos: las lenguas de Rumor, en su caso, comunican a los humanos «smooth comforts *false*, worse than *true* wrongs» o, como traduce Luis Astrana Marín: «los dulces consuelos de las *mentiras*, peores que las *verdaderas* desgracias» (Shakespeare 1981, 598). Sobre el doble binomio *consuelo/desgracias* y *mentiras/verdades* volveremos más adelante: de momento, podemos ver cómo este doble binomio vuelve a aparecer como una especie de oxímoron en los dos versos de *Hamlet* de los que Javier Marías saca el título de su novela: «I must be cruel, only to be kind: / Thus *bad* begins and *worse* remains behind» (Shakespeare 2011, 317)¹¹.

Para realizar su venganza, el príncipe Hamlet tiene que ser cruel, aunque tenga que parecer amable; solo fingiendo (y la puesta en escena de una supuesta obra teatral en la que se representará el asesinato de su padre por mano de su tío Claudio es solo una de las ficciones que inventa Hamlet para desentrañar la verdad sobre los hechos, siendo su falsa locura otra estrategia fundamental), podrá descubrir al culpable. Solo de esa forma: «Así comienza lo malo: para que le siga lo peor» (Shakespeare 2012, 473),

10. Libro IV, vv. 173-188.

11. Acto III, Escena IV, vv. 180-181.

donde al binomio *verdad/mentira* Shakespeare le añade el binomio *bad/worse* (o *malo/peor*).

Pero volvamos a Virgilio: en realidad, después de la descripción terrorífica de la Fama en cuanto monstruo (lleno de plumas que esconden –o que, en realidad, son– ojos que todo lo observan) y antes de la invención de Shakespeare del personaje «lleno de lenguas» del Rumor, hay otro autor que reescribe y reelabora esta imagen simbólica en la Edad Media. Me refiero al Geoffrey Chaucer de *The House of Fame*, un poema alegórico en tres libros, inacabado, probablemente escrito en 1379, en el que el autor de *The Canterbury Tales*, reescribiendo la *Eneida* de Virgilio, la *Comedia* de Dante y, en parte, el *Somnium Scipionis* de Cicerón, imagina soñar con un viaje en el mundo ultraterrenal en el que un águila le detallará el funcionamiento no solo de la Fama (entendida como diosa, según las pautas que describe Virgilio), sino también el Rumor (entendido como espacio físico en el que se fraguan las mentiras o las medias verdades que luego se propagan por la Tierra para confusión y asombro de los seres humanos). Ambas descripciones confirman la eficacia de la reescritura shakespeariana, pero, al mismo tiempo, nos permiten ahondar en el análisis de *Así empieza lo malo* como novela que habla del peligro del difundir falsas noticias, de la imposibilidad de poder descubrir cabalmente la verdad, del riesgo de llegar a saber de verdad lo que pasó (en el plano del pasado histórico).

Centrándonos en *The House of Fame*, notaremos que, al hilo de nuestras reflexiones sobre la Fama y el Rumor, el *Book II* resulta interesante porque, incluso antes de describir Fama y Rumor, Chaucer desarrolla una curiosa teoría sobre el origen del lenguaje: según lo que afirma el águila (en función de acompañante del poeta en el viaje en el mundo ultraterrenal –igual que Virgilio acompaña, ayuda e instruye a Dante en el viaje desde el Infierno hasta el Purgatorio–), «Soun ys noght but eyr ybroken; / And every speche that ys spoken, / Lowd or pryvee, foul or fair, / In his substance ys but air» (vv. 765-68) (Chaucer 2008, 357)¹², o sea: «El sonido no es sino aire roto, y cada palabra que se habla, en voz alta o en voz baja, bonita o fea, en su esencia es aire roto» (Chaucer 2005, 89). La particularidad de la teoría chauceriana es que cada sonido que producimos termina inevitablemente en la Casa de la Fama por una especie de efecto multiplicativo, trátase de «voys», «noyse», «word» o «soun» (vv. 817-21), o sea: «voz», «ruido», «palabra» o «sonido». Todo acaba en la Casa de la Fama, descrita, exactamente como en la *Eneida*, como una diosa «That with hir fet she erthe reighte, / And with hir hed she touched hevене» (vv. 1374-75), o sea: «Que con sus pies

12. Para una versión en inglés moderno *cf.*: CHAUCER (1983, 61-121).

tocaba la tierra y con su cabeza alcanzaba el cielo» (Chaucer 2005, 98), y al mismo tiempo, como monstruo que «feeles eyen hadde she / As fethers upon foules be» (vv. 1381-82), o sea, que: «tenía tantos ojos como plumas tiene los pájaros». Lo que nos llama la atención es que, al salir de la Casa de la Fama, Chaucer complica la invención virgiliana e imagina toparse con otra Casa, la del Rumor, un lugar laberíntico y más impresionante todavía que «Domus Dedaly» (la Casa de Dédalo) y del que salen miles y miles de ruidos diferentes y estridentes, de noche y de día, sin descanso alguno, hablando de todo:

Of werres, of pes, of mariages,
 Of reste, of labour, of viages,
 Of abood, of death, od lyf,
 Of love, of hate, acord, of stryf,
 Of loos, of lore, and of wynnynge,
 Of hele, of seknesse, of bildynge,
 Of faire wyndes, and of tempestes,
 Of qwalm of folk, and eke of vestes;
 Of dyvers transmutacions
 Of estats, and eke of regions;
 Of trust, of drede, of jelousy;
 Of wit, of wynnynge, of folye;
 Of plente, and of gret famyne,
 Of chepe, of derthe, and of ruyne;
 Of good or mys government,
 Of fyr, and of dyvers accident (vv. 1961-76).

Es una enumeración hiperbólica vertiginosa (o que bien podría incluirse en el ensayo sobre las enumeraciones de Umberto Eco, *El vértigo de las listas*)¹³ en la que el poeta quiere enseñarnos explícitamente de qué está poblada la Tierra, de qué tipo de noticias o de cuentos o de historias se ocupa Rumor (personaje, en el caso de la Segunda Parte de *Henry IV* de Shakespeare, y lugar, o espacio físico concreto, aunque perteneciente a un mundo imaginario, en el caso del poema chauceriano)¹⁴. Si nos fijamos

13. *Cfr.* Eco (2009a) y Eco (2009b); cuando Eco cita *El Aleph* de Jorge Luis Borges podemos ver en ese cuento un buen ejemplo de reescritura a partir del modelo chauceriano, siendo el Aleph del título ese peculiar instrumento que permite contemplar caleidoscópicamente el Universo con todos sus detalles y avatares y acontecimientos (desde los más importantes hasta los más nimios).

14. KIEFER (2003, 63-100) estudia en detalle (y a través de abundante material iconográfico) las relaciones estrechas entre el Rumor de Shakespeare y la Fama de Chaucer en su ensayo sobre el teatro visual del bardo y empieza su análisis con una reflexión acertada

en algunos de los binomios citados y enumerados, podríamos incluso reconocer entre estos los temas fundamentales de la literatura moderna (no solo de la que escribió Shakespeare): guerra/paz, amor/odio, aprendizaje/ignorancia, confianza/celos, gobiernos buenos/gobiernos malos, he aquí parte de la trama tanto de las dos partes de *Henry IV*, como de *Hamlet*, o del resto de los clásicos de la literatura occidental, para terminar con *Así empieza lo malo*, que es, en parte, revitalización de esos clásicos.

Chaucer no se limita a decirnos qué tipo de sonidos salen de la Casa del Rumor (qué tipo de noticias se difunden a través de la misma), sino que nos describe también de forma eficaz cómo se propagan los rumores, las mentiras, las noticias falsas o las verdaderas y fiables: como en la teoría del lenguaje arriba citada, también en este caso Chaucer se basa en un efecto multiplicativo: «Whan oon had herd a thing, ywis, / He com forth ryght to another wight, / And gan him tellen anon-ryght / The same that to him was told, / Or hyt a forlong way was old, / But gan somewhat for to eche / To this tydyng in this speche / *More tan bit ever was*» (vv. 2060-67), o sea que: «Cuando uno había oído una cosa, la pasaba a otro, y directamente le contaba la misma cosa que él había oído un momento antes; pero al contarla hacía que la noticia se hiciera *más grande que lo que era antes*» (Chaucer 2005, 109). Se trata de una especie de fenomenología del cotilleo: cómo se difunden rumores o bulos o falsas noticias, cómo funcionan las proverbiales malas lenguas. Pero Chaucer va más allá de esta modernísima y eficaz descripción del *gossip*: en un momento dado afirma ver a una verdad y a una mentira luchar para poder salir de una de las múltiples ventanas de la Casa del Rumor; el resultado es desasosegante y desesperanzador: discutiendo entre ellas, la una le dice a la otra: «*We wil medle use ech with other, / That no man, be they never so wrothe, Shal han on [of us] two, but bothe / At ones, al besyde his leve, Come we a-morwe or on eve, / Be we cried or stille yrouned*» (vv. 2102-09), o sea: «*Ambas estaremos tan mezcladas que ningún hombre, por mucho que se enfade, podrá conseguir a una sola de nosotras, sino a las dos a la vez. Todo sin su permiso; llegaremos por la mañana o por la tarde y seremos gritadas o susurradas suavemente*» (Chaucer 2005, 110).

Si la mezcla de verdad y mentira preocupa estética y éticamente a un poeta medieval como Chaucer o a un dramaturgo renacentista como Shakespeare, no será menos importante para un autor contemporáneo

sobre lo perturbador o inquietante que puede llegar a ser el personaje: «When Rumour steps onstage, it is as though *a being from another world* arrives in our own, commanding our attention in spectacular fashion and, in effect, claiming responsibility for everything we see and hear subsequently» (KIEFER 2003, 63).

como Marías que, como vamos viendo, se nutre de los clásicos revitalizándolos¹⁵. Claro está que el horizonte epistemológico en el que nos movemos nada o poco tiene que ver con el de Chaucer y el de Shakespeare. Pero algunas temáticas y algunas imágenes parecen repetirse de forma atemporal; es como si no pudiéramos abandonar del todo el valor que para nosotros entrañan determinadas metáforas o representaciones con función alegórica, como las arriba citadas Casa de la Fama y Casa del Rumor¹⁶.

Ya hemos subrayado como *Así empieza lo malo* se presenta, desde el principio, como una *historia* (con toda la ambigüedad etimológica que el término adquiere en el momento en el que lo utiliza un personaje de ficción). Juan De Vere vuelve a reflexionar sobre el concepto de *historia* para ampliar su discurso y describir cómo los términos *relato*, *cuento* y *noticia* acaban por confundirse o mezclarse de forma, a veces, imparable:

Cuando oímos o leemos *algo*, siempre nos parece decepcionante y menor («Vaya cosa»), *un relato* más («Vaya novedad»), *un acontecimiento* similar a otros, casi previsible tras habernos anegados por tantos desde que se nos dirigió la palabra por primera vez; son ya demasiados *los cuentos contados*, y es raro que nos sorprenda o nos espante alguno o aun despierte nuestro interés, tenemos la impresión de que todo ha sucedido en la vida *y lo que no en la imaginación*, diseminada por las incontables *páginas impresas* y la multiplicadas *pantallas*, las de los viejos *cines* y las *televisiones* y los *ordenadores* e incluso los ridículos *móviles* que hoy todo el mundo consulta de cerca como si fueran bolas de cristal, y hasta cierto punto es lo que son: si no adivinan el futuro, informan de lo que hace un segundo no existía ni había pasado, del presente recién alumbrado en cualquier rincón del planeta, y a veces se apresuran tanto que avisan de lo que no ha ocurrido, una *falacia*, una *calumnia*, un *bulo* que resulta difícil desmentir ni echar atrás, nuestra credulidad vuelve a ser *medieval*, intuye años grávidos por todas partes hinchados de gran aflicción –desde el oriente al *encorvado oeste*– y detesta comprobar, y lo acepta todo como *verosímil* porque todo ha sucedido ya, o eso creemos (Marías 2014, 341-342).

15. Está claro que si es verdad que hay pruebas textuales de la huella indeleble de Shakespeare en *Así empieza lo malo* de Marías (y en el resto de sus obras), no podemos afirmar lo mismo del influjo de Chaucer o de Virgilio. Se trata más bien de ecos y de alusiones, como las que hemos visto analizando la imagen de la luna que se repite (con variaciones) a lo largo de toda la novela. Sobre la imagen de la Fama en el ámbito clásico y sus reverberaciones en el contexto hispánico *cf.* el magistral estudio de LIDA DE MALKIEL (1983).

16. Sobre el concepto de reescritura *cf.* BLOOM (2011); BOITANI (1997) y BOITANI (1999).

Igual que Chaucer en el papel de sí mismo en *The House of Fame*, Javier Marías, a través de la máscara del narrador, realiza aquí de forma eficaz y muy certera una fenomenología del *gossip* que asombra porque demuestra que nuestra capacidad crítica se está tornando débil o difuminada o más bien –según el término que el mismo narrador utiliza acertadamente–, «medieval». Como si a todo el avance técnico y tecnológico alcanzado no le correspondiera, de forma proporcional, una misma capacidad de razonamiento crítico por parte de los contemporáneos.

El problema es que no solo no nos sorprendemos de nada, porque parece que todo haya sido ya contado y que todo ya haya sucedido; no solo pensamos que, cuando esto no es así en el plano de la realidad empírica, entonces, podría serlo en el de la imaginación, o sea, en las vidas ficticias de las que hemos tenido noticia gracias a la literatura (las «incontables páginas impresas»), el cine («las multiplicadas pantallas»), la televisión o el ordenador; sino que también nos parece posible conocer el presente y el futuro inmediato, y eso porque, en la sociedad actual, contemplamos el mundo a través de máquinas que nos dan la ilusión de poder saberlo todo y en todo momento (en este sentido es verdad que el móvil –convertido ya en miniordenador de bolsillo– viene siendo utilizado como si se tratara de una «bola de cristal»¹⁷).

El narrador está analizando la manera en la que actualmente los seres humanos nos informamos sobre lo que está pasando. Y si el móvil no puede, efectivamente, predecir el futuro, sí puede contarnos lo que está pasando ahora mismo en cualquier rincón del mundo (como si el móvil adquiriera la misma función multiplicadora que tiene Rumor en *Henry IV* de Shakespeare o la Casa del Rumor en *The House of Fame* de Chaucer). De hecho, basta con que una falacia se difunda a través de los nuevos medios de comunicación para que resulte complicado, cuando no imposible, rectificar y restablecer la verdad. El hombre contemporáneo parece ser nuevamente medieval por su debilidad a la hora de enfrentarse a Rumor y de establecer o fijar la verdad (y es sintomático que, en la parte conclusiva del párrafo citado, De Vere vuelva a citar a Shakespeare a través de los dos sintagmas que más llamaron su atención durante el recital de Rico:

17. Sobre el móvil como instrumento que va cambiando nuestra manera de relacionarnos con el mundo y a los demás *cfr.* FERRARIS (2011); sobre nuestra incapacidad para distinguir de forma cabal ficción y realidad y sobre nuestra dificultad para reconocer nuestra propia identidad en un mundo modificado por la virtualidad *cfr.* BODEI (2013).

los «años grávidos» e «hinchados de gran aflicción» y «desde el oriente al encorvado oeste» (Marías 2014, 343)¹⁸.

Una imagen que parece reescritura de la Fama según Chaucer aparece al final de la reflexión del narrador. Después de haber comparado esta vez a toda la Humanidad a la luna «vigía» citada más arriba, sobre todo por nuestra tendencia a mostrarnos indiferentes frente a las historias que nos puedan contar los demás, De Vere afirma:

Lo que era singular para mí mientras era secreto y desconocido, se convierte en vulgaridad una vez expuesto y arrojado a *la bolsa común de las historias* que se oyen y se mezclan y olvidan y que además podrán ser transmitidas y tergiversadas por cualquiera que pase o al que le lleguen, porque después de soltarlas ya están *en el aire* y no hay manera de impedir que floten o vuelen si las envuelve la bruma o las empuja el viento, y que viajen a través del espacio y los años desfigurados por los muchos ecos y por el filo de las repeticiones (Marías 2014, 343).

Las historias están hechas de palabras y estas, una vez pronunciadas, están en el aire; Chaucer, en cambio, diría (según la teoría lingüística analizada más arriba) que las palabras son aire¹⁹. Pero lo importante es esto: de ser concebida como una Casa la Fama chauceriana pasa a convertirse aquí en una bolsa, la «bolsa común de las historias» oídas, transmitidas, tergiversadas a lo largo del tiempo y del espacio. Una bolsa universal en la que cabe todo: lo vivido, lo contado y la mezcla de ambos planos (mezcla que es condena para el hombre, como sabemos gracias a la visión

18. Si en 1932 Luis Astrana Marín traducía «lánguido Occidente» y en el 2000 Ángel-Luis Pujante propone «decaído ocaso», y en el 2012 Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich recurren a una paráfrasis: «Oeste donde el sol se pone» (cfr. SHAKESPEARE, 2012, 734), entonces, sí que es verdad lo que afirma De Vere: «encorvado oeste» debe de ser traducción original del ficcionalizado profesor Rico, no hay traducciones que presenten esta versión del original inglés [*drooping west*]; en italiano Giorgio y Giuliano Melchiori llegan a un compromiso interesante y traducen con «l'ovest del tramonto», reuniendo en un mismo sintagma la idea de caída o del agacharse y la de atardecer incluida en el adjetivo *drooping*; cfr. SHAKESPEARE (1989); en cambio, cuando se trata de traducir al castellano el «año grávido» (*the big year, swoll'n with [...]*), De Vere dice la verdad: los traductores consultados comparten soluciones parecidas, aunque, en este caso, Astrana Marín opta por una paráfrasis y habla del «año que se cree dominado por el temible y tiránico dios de la guerra»; todo hay que decirlo: este es el único traductor que, para el Prólogo de Rumor, utiliza la prosa en lugar de los versos del original].

19. Según Nick Havely aquí Chaucer podría estar reelaborando las teorías sobre el sonido que desarrolla Boecio en su tratado *De Musica*: cfr. CHAUCER (1997, 157).

ultramundana de Chaucer y gracias a las palabras amenazadoras de Rumor en el Prólogo de la Segunda Parte de *Henry IV* de Shakespeare).

3. EL FANTASMA DE HAMLET (Y EL DE SHAKESPEARE)

El profesor Rico volverá a citar a Shakespeare hacia el final de la narración de *De Vere*: hablando de una comida de negocios en la que intenta convencer a otros tres académicos para que promuevan su candidatura en la RAE y no consiguiendo el objetivo, Rico compara a las tres Eminencias a «las tres brujas de *Macbeth* en su versión más agorera» (Marías 2014, 314).

Si a esta broma le añadimos el recital del citado Prólogo del Rumor de la Segunda Parte de *Henry IV*, es posible verificar cómo Javier Marías, a través de la máscara (y de la voz) del narrador, utilice a un hispanista como Francisco Rico para entablar un diálogo a distancia y de tipo intertextual con uno de los grandes clásicos de la literatura inglesa. Pero no es todo: antes de que se ponga a declamar los versos arriba citados de *Henry IV*, Rico cita también a otro clásico y potencial rival de William Shakespeare, o sea, Christopher Marlowe: «Hay quien sostiene que Marlowe no fue apuñalado a los veintinueve años en una reyerta tabernaria, sino que escenificó y fingió su muerte para esquivar a sus enemigos y continuar escribiendo bajo el apellido de Shakespeare» (Marías 2014, 114).

Se trata, como está claro, de otro ejemplo de cotilleo o rumor (o *gossip*) surgido alrededor del misterioso autor de tantas obras de arte: como si Shakespeare fuera de verdad un fantasma o una identidad ambigua que pueda albergar identidades históricas diferentes²⁰. También otro narrador,

20. Sobre esta cuestión sigue siendo fundamental el capítulo 9 del *Ulysses* de James Joyce: Stephan Dedalus no solo repasa las múltiples teorías sobre la misteriosa y escurridiza identidad de Shakespeare, sino que también investiga el verdadero significado de *Hamlet* (y la relación entre el Fantasma y el Príncipe, por un lado, y entre el autor en carne y hueso y su personaje de ficción, por el otro). Una duda relacionada con la trama y que no podemos aclarar porque parte del encanto y del misterio que provoca *Hamlet* como obra teatral es la siguiente: si aceptamos como verdaderas las palabras metafóricas de Hamlet (la Muerte como «la tierra inexplorada de cuyas fronteras / ningún viajero vuelve», según la traducción de Á-L. Pujante), ¿de dónde viene el fantasma de su padre? ¿De qué extraño mundo o territorio no humano surge? ¿Y por qué Gertrudis, a diferencia de su hijo, no puede ni ver ni oír hablar al fantasma de su marido? ¿Por qué el fantasma habla solo con su hijo y no con los demás? ¿Y por qué, en fin, sí se muestra en su aspecto fantasmal a los centinelas asustados de la primera escena del Acto I, Bernardo, Marcelo y Horacio? Sobre estas preguntas o misterios irresolubles alrededor de la trama *cf.* BOITANI (2014, 158-179), donde se analizan los

Jacques Deza, en *Tu rostro mañana* (en el citado segundo volumen *Baile y sueño*), vuelve a recordar la muerte de Marlowe, que, al parecer, fue apuñalado por un tal Ingram Fritzer (Marías 2004, 122). Contrastando lo que dice Deza en *Tu rostro mañana* con lo que supone Rico en *Así empieza lo malo*, resulta evidente que Javier Marías, a través de sus narradores inquietos y saturninos, indaga el pasado histórico enfocándolo desde el punto de vista del filólogo inglés o del histórico de la literatura inglesa: entre Shakespeare y Marlowe el narrador, en ambas novelas, investiga el pasado y se pregunta: ¿cuál fue la verdadera identidad del Bardo? ¿Quién mató a Marlowe? A través de preguntas como estas, Marías consigue relativizar y, al mismo tiempo, revitalizar a los clásicos convirtiéndolos en personajes de una trama policíaca en la que se bucea y se investiga sobre el pasado reciente de España y el de Inglaterra. No es casualidad el hecho de que Claudio Guillén (2007, 511), en su estudio sobre Marías, recurra a una expresión inglesa para identificar este procedimiento narrativo y hable de *clues*, o sea, de indicios, como si se tratara de novelas policíacas, aunque en el caso de Javier Marías no se trata de descubrir al culpable de un delito, sino de descifrar correctamente una alusión o una referencia a escritores u obras antiguos o modernos. Alusiones y referencias que, muchas veces, permiten conectar (o crear una relación explícita entre) España e Inglaterra. Es lo que ya habíamos visto en la trama de *Tu rostro mañana* a propósito de la función de Peter Wheeler, por un lado, y de Juan Deza, por el otro: el primero (trasunto literario del *histórico* y *real* hispanista, el profesor Peter Russell) funciona como puente entre los acontecimientos relativos al estallido de la Segunda Guerra Mundial y el presente de Jacques Deza, así como el segundo (trasunto literario del padre del autor, el filósofo Julián Marías) desempeña el difícil papel del testigo directo de las atrocidades y de las calumnias (de los rumores) que se practicaron en los tres años que duró la Guerra Civil española.

Hemos citado a *Henry IV* y a *Macbeth*: volvamos a los versos de *Hamlet* que dan el título a la obra²¹. Será Eduardo Muriel quien cite a Shakespeare, pero esta vez sin utilizar las comillas (como hemos visto, en cambio, en el

huecos y las dudas insolubles de *Hamlet*; según Harold BLOOM (2014, 478): «Una de nuestras numerosas perplejidades ante Hamlet es que nunca podemos estar seguros de cuándo está haciendo de Hamlet con ánimo paródico o sin él». MARÍAS (2001, 363-368), en un artículo significativamente titulado *Shakespeare indeciso*, declara que «una de las principales razones de la grandeza y perduración de Shakespeare es que casi nunca se sabe bien lo que está diciendo; o, si se prefiere, se sabe lo que está diciendo pero no lo que significa».

21. A propósito de *clues*, el título –como bien explica Cesare Segre– siempre tiene un valor indiciario fundamental a la hora de interpretar un texto: es a partir del título que el

caso de Rico)²²: después de arrepentirse de haber encargado a su ayudante la misión de espiar y averiguar si son ciertas las malas lenguas alrededor del pasado de su amigo, el Doctor Van Vechten, Muriel avanza la hipótesis de que «no saber», a veces, es mejor que «saber a ciencia cierta»: «Cuando uno renuncia a eso, cuando uno renuncia a saber lo que no se puede saber, quizá entonces, parafraseando a Shakespeare, quizá entonces empieza lo malo, pero a cambio lo peor queda atrás» (Marías 2014, 324).

Se trata de los citados versos 179-180 del Acto III, Escena IV, del *Hamlet*: «I must be cruel, only to be kind: / Thus bad begins and worse remains behind» (Shakespeare, 2011, 317).

En realidad, y antes de analizar estos versos, una cita anterior de Shakespeare, esta vez *verbatim*, entre comillas y en cursivas, ya había aparecido antes de las palabras de Rico y antes de la paráfrasis de Muriel: es el mismo joven De Vere que, al contemplar cómo Muriel, de noche, le niega la entrada a su mujer en su habitación, compara a Beatriz con una mujer que duerme en «a woeful bed» (una cama «triste» o «llena de dolor») y la cita prosigue: «como la de la joven Princesa viuda, el marido asesinado en Tewkesbury por un “humor airado” que benefició al que lo tuvo» (Marías 2014, 74).

Basta con la notación de tipo espacial: la referencia directa a la ciudad de Tewkesbury, además de la especificación de que la Princesa se queda viuda por el asesinato de su marido en tal ciudad, para entender qué drama está aquí evocando el narrador, o sea, *Richard III*, el hipotexto shakespeariano central del que surgirá el título de *Mañana en la batalla piensa en mí* (traducción literal del verso 137 del Acto V, Escena III: «Tomorrow in the battle think on me», verso que todos los fantasmas de los asesinados de forma violenta por Ricardo III irán repitiendo como si se tratara de un *ritornello* macabro, preanunciando la tragedia final del Rey usurpador)²³.

lector empieza su «actividad de cooperación interpretativa», por decirlo con las palabras de Umberto Eco (*cf.* SEGRE 2001 y ECO 2000).

22. El apellido del personaje del director caído en desgracia podría derivar de la película de Alain Resnais *Muriel ou le temps d'un retour* (1963). Conociendo la afición cinéfila de Javier Marías esta hipótesis no nos parece nada descabellada. Además, toda la película, igual que *Así empieza lo malo*, se presenta como una fascinante reflexión sobre el enigma del tiempo. Los actores hablan y se mueven todo el rato en planos temporales superpuestos, algo que Resnais ya había experimentado antes, tanto en *Hiroshima, mon amour* (1959) como en *L'année dernière à Marienbad* (1961), como si de una trilogía sobre el tiempo se tratara.

23. *Cfr.* SHAKESPEARE (1989, 116-117), Acto I, Escena IV, vv. 72-79.

Cuando Muriel parafrasea los arriba citados versos de *Hamlet* no sabe a qué obra está aludiendo su empleador. Igual que en el caso de Francisco Rico, será solo después de una búsqueda bibliográfica cuando el narrador pueda dar con la versión original:

«Así empieza lo malo y lo peor queda atrás», eso es lo que dice la cita de Shakespeare que Muriel había parafraseado para referirse al beneficio o la conveniencia, al perjuicio comparativamente menor, de renunciar a saber lo que no se puede saber, de sustraerse al vaivén de lo que se nos va contando a lo largo de la vida entera, y es tanto más que lo que vivimos y presenciamos y aun esto nos parece a veces contado, a medida que se nos aleja con el transcurrir del tiempo y se tizna, o se nos difumina con *el tictac de los días* o se nos empaña; a medida que *las lunas* le arrojan su vaho y *los años* su polvo, y no es que entonces empecemos a dudar de su existencia (aunque en ocasiones sí lleguemos a hacerlo), sino que pierde su colorido y sus magnitudes se empequeñecen (Marías 2014, 393).

La cita de la *auctoritas* le sirve al narrador para comprobar que el tiempo es algo en el que estamos inmersos y que determina el hecho de que incluso lo que hemos vivido y presenciado en nuestro pasado (algo mínimo con respecto a la gran cantidad de acontecimientos o datos o recuerdos que se nos cuentan) pasa a perder su significado originario. La luna del prólogo se presenta aquí no como «vigía» ni como «centinela» omnisciente, sino como hipónimo del término «tiempo»: igual que el tiempo destructor, las lunas que se suceden se presentan como personificadas, como personajes que arrojan «vaho» a «lo que pasó»; de forma paralela, los «años» (hipónimos todavía más explícitos de la categoría temporal) arrojan «polvo» y ya nada (de lo que pasó realmente o de lo que se nos narró) se puede ver de forma nítida, nada se ve de la misma manera. Es lo que afirma De Vere en las líneas que siguen la cita shakespeariana y que tienen un eco casi proustiano: «Lo que importó ya no importa o muy poco, y para ese poco hay que hacer un esfuerzo; lo que resultó crucial se revela indiferente, y aquello que nos desgarró la vida se nos aparece como una niñería, una exageración, una tontería» (Marías 2014, 393).

En ese sentido, no solo el pasado resulta irrecuperable, sino que también cualquier esfuerzo nuestro por volver a mirarlo con la mirada adecuada parece vano: y esta vez sí, el narrador, a diferencia de Muriel, citará entre comillas y en cursivas los versos originales del bardo:

Qué poco sentido tiene intentar impedir, evitar, vigilar, castigar e incluso saber, la historia está demasiado llena de pequeños abusos y vilezas mayúsculas contra los que nada se puede porque son avalancha, y qué ganamos averiguándolos. Cuanto ocurre ha ocurrido y es inamovible, es la horrible fuerza de los hechos, o su peso que no se levanta. Quizá lo

mejor sea encogerse de hombros y asentir y pasarlos por alto, aceptar que ese *el estilo del mundo*, «*Thus bad begins and worse remains behind*», es lo que dice Shakespeare en su lengua. Sólo después de asentir y de encogernos de hombros, en verdad lo peor queda atrás, porque al menos ya es pasado. Y así empieza sólo lo malo, que es *lo que aún no ha llegado* (Marías 2014, 394-395)²⁴.

Enésima reflexión sobre el tiempo a partir del bardo: para explicar que a veces es mejor el olvido, el poder olvidar o el poder evitar saber a ciencia cierta lo que pasó, De Vere se apoya en los versos citados anteriormente por Muriel para venir a certificar que, efectivamente, el ser humano no podría vivir (ni siquiera sobrevivir) con una excesiva carga de pasado, ni le conviene destapar todo lo que se ha hecho mal en el pasado²⁵. No solo, De Vere mezcla la cita de Shakespeare con otra cita de Marías: cuando habla de «el estilo del mundo», el lector atento sabe que aquí el narrador se está refiriendo a un sintagma (de tono apocalíptico o nihilista) inventado por Mr. Tupra, personaje cínico y despiadado de *Tu rostro mañana*, una especie de maestro de vida para Jacques Deza y una especie de reencarnación contemporánea del Yago shakespeariano. En el segundo volumen (el ya citado *Baile y sueño*), Deza viene a descubrir qué es lo que Tupra entiende por «el estilo del mundo» después de haber visionado con él una serie de

24. Como se puede fácilmente constatar, aquí De Vere nos ofrece dos traducciones alternativas de los mismos versos del original: «and worse remains *behind*» se convierte primero en: «lo peor queda *atrás*», y luego en: «lo que *aún* no ha llegado». En realidad, si consultáramos el OED (*Oxford English Dictionary*) nos daríamos cuenta de que la segunda es la traducción correcta: en el inglés isabelino el término *behind* significa (*s. v.*): «Of following in time, later», o sea, que no implica la idea de *atrás* o posterioridad en el espacio, sino todo lo contrario, la idea de *después* o posterioridad en el tiempo: *cfr.* Á.-L. PUJANTE (2011: 158): «Lo peor *vendrá*; esto es el comienzo» (las cursivas son mías). Un ejemplo todavía más claro en *Macbeth*: después de la profecía de las tres brujas, Macbeth recuerda que ya ha conquistado el título de Barón de Glamis y el de Barón de Cawdor, le falta solo el de Rey y dice en un aparte «Glamis, and thane of Cawdor. / The greatest is *behind*»; esta es la versión de Á.-L. Pujante: (SHAKESPEARE: 2011a: 18): «Galmis y Barón de Cawdor. / Lo más grande, *después*».

25. Sobre la conveniencia del olvido para sobrevivir a una excesiva carga del pasado (conveniencia que tuvo su realización práctica en el pasado de España gracias a la Transición y al pacto del olvido que permitió pasar página y enterrar al Franquismo), *cfr.* WEINRICH (2010). La trama de la anterior novela, *Los enamoramientos* (2011), ya había explorado el mismo concepto; María Dolz cita a una *auktoritas* moderna para expresar el mismo concepto: el T.S. Eliot de *The Love Song of J. A. Prufrock* y su verso «Do I dare disturb the Universe?», que prosigue: «In a minute there is time / For decisions and revisions which a minute will reverse» (en el plano temporal, y según la visión nihilista del poeta, «un minuto» es suficiente para «decisiones» y «revisiones» que pueden cambiar de sentido en un minuto: *cfr.* MARÍAS (2011) y ELIOT (1993, 162-163).

cintas en las que se contemplan escenas espeluznantes de violencia inaudita. Es durante esa visión y esa noche de miedo que Deza podrá entender lo que quiere decirle Tupra, o sea, que el mundo se rige por la injusticia y que incluso los Estados democráticos aplican o inventan leyes solo para que el hombre no mate a su prójimo de forma descontrolada. Los gobiernos se rigen gracias a la aplicación estratégica de la violencia y ninguno de ellos pretende aplicar la justicia para condenar a todos los que se saltan las leyes. Sería una misión imposible por infinita.

Si Chaucer, en su *The House of Fame*, nos alerta sobre la naturaleza peligrosa (y caprichosa) de los rumores y sobre la imposibilidad de poder discernir la mentira de la verdad, Shakespeare le enseña a De Vere (y, antes, a Muriel) que, a veces, es mejor no saber, olvidar y/o dejarse a las espaldas los secretos (o rumores) de alguien que conocemos. Esta verdad Muriel se la aplica a sí mismo en relación con su amigo Van Vechten. De Vere aprenderá con el tiempo –y gracias a su misma narración– a aplicarla también a su misma vida matrimonial, llegando a coincidir con la afirmación de Muriel: «La verdad es una categoría que se suspende mientras se vive» (Marías 2014, 33)²⁶ o, como diría Hamlet: «No man [...] knows aught», o, lo que es lo mismo: «Nadie [...] sabe nada»²⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1988.
 BODEI, Remo. *Ri-Scrittura*. Bologna: il Mulino, 1997.
 BODEI, Remo. *Il genio di migliorare un'invenzione*. Bologna: il Mulino, 1999.
 BODEI, Remo. *Immaginare altre vite. Realtà, progetti, desideri*. Milano: Feltrinelli, 2013.
 BODEI, Remo. *Riconoscere è un dio*. Torino: Einaudi, 2014.

26. Interesante –como siempre– el análisis etimológico al que se dedican los personajes de MARÍAS (2014, 34): Muriel reflexiona sobre la exactitud de la locución verbal en español «tener lugar»: «[...] porque es eso lo que le pasa a la verdad, que tiene un lugar y en él se queda; y tiene un tiempo y en él se queda también. Se queda encerrada en ellos y no hay forma de reabrirlos, ni a uno ni a otro podemos viajar para echarle un vistazo a su contenido». Estas reflexiones adquieren una resonancia contundente si las aplicamos no solo a *Hamlet*, que es una obra de ficción, sino sobre todo a la Guerra Civil, que es parte de la historia de España y que es un evento dramático del pasado reciente que sigue teniendo su peso en el presente de los españoles del siglo XXI, como demuestra el mismo narrador de *Así empieza lo malo*.

27. Cfr. BOITANI (2014, 179): «La conoscenza umana si infrange nella sconfitta definitiva [...] e di noi tutti: “no man [...] knows aught”, mormora Amleto: nessuno sa nulla».

- BLOOM, Harold. *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- BLOOM, Harold (1998). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Trad. Tomás Segovia. Barcelona: Anagrama, 2014.
- CHAUCER, Geoffrey. *Love Visions*. Ed. Brian Stone. Harmondsworth: Penguin, 1983.
- CHAUCER, Geoffrey. *Chaucer's Dream Poetry*. Ed. Helen Phillips y Nick Havely. Essex: Pearson Education, 1997.
- CHAUCER, Geoffrey. *El Parlamento de las aves y otras visiones del sueño*. Ed. Jesús Serrano Reyes. Madrid: Siruela, 2005.
- CHAUCER, Geoffrey. *The Riverside Chaucer*. Ed. Larry D. Benson. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- ECO, Umberto (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 2000.
- ECO, Umberto. *La vertigine della lista*. Milano: Bompiani, 2009a.
- ECO, Umberto. *El vértigo de las listas*. Trad. María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2009b.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Poesie*. Ed. Roberto Sanesi. Milano: Bompiani, 1993.
- FERRARIS, Maurizio. *Dove sei? Ontologia del telefonino*. Milano: Bompiani, 2011.
- GUILLÉN, Claudio. *De leyendas y lecciones: Siglos XIX, XX y XXI*. Barcelona: Crítica, 2007.
- KIEFER, Frederick. *Shakespeare's Visual Theatre: Staging the Personified Characters*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La idea de la Fama en la Edad Media Castellana*, 1952. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- MARÍAS, Javier. *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- MARÍAS, Javier. *Tu rostro mañana 2. Baile y sueño*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- MARÍAS, Javier. *Los enamoramientos*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- MARÍAS, Javier. *Así empieza lo malo*. Madrid: Alfaguara, 2014.
- PASOLINI, Pier Paolo (1972). *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1995.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid-Cátedra Miguel Delibes, 2010.
- SEGRE, Cesare. *Ritorno alla critica*. Torino: Einaudi, 2001.
- SHAKESPEARE, William (1932). *Obras completas*. Ed. Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1981, vol. I.
- SHAKESPEARE, William. *Amleto*. Ed. Anna Luisa Zazo. Trad. Eugenio Montale. Milano: Mondadori, 1988a.
- SHAKESPEARE, William. *William Shakespeare. The Complete Works*. Ed. Stanley Wells. Oxford: Clarendon Press, 1988b.
- SHAKESPEARE, William. *Enrico IV*. Trad. Giorgio y Giuliano Melchiori. Milano: Mondadori, 1989a, partes I y II.
- SHAKESPEARE, William. *Riccardo III*. Ed. Paolo Bertinetti. Trad. Salvatore Quasimodo. Milano: Mondadori, 1989b.
- SHAKESPEARE, William. *Enrique IV*. Trad. Ángel-Luis Pujante. Madrid: Espasa, 2000, partes I y II.
- SHAKESPEARE, William. *Amleto*. Trad. Agostino Lombardo. Milano: Feltrinelli, 2007a.

- SHAKESPEARE, William. *The RSC Shakespeare. William Shakespeare. Complete Works*. Ed. Jonathan Bate y Eric Rasmussen. Hampshire: Macmillan, 2007b.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Ángel-Luis Pujante. Madrid: Espasa, 2011a.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Trad. Ángel-Luis Pujante. Madrid: Espasa, 2011b.
- SHAKESPEARE, William. *The Arden Shakespeare Complete Works*. Ed. Richard Proudfoot, Ann Thompson y David Scott Kastan. London: Methuen Drama, 2011c.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens. Madrid: Cátedra, 2012.
- SHAKESPEARE, William. *Obra completa*. Dramas Históricos. Ed. Andreu Jaume. Trad. Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich. Barcelona: DeBolsillo, 2012, vol. III.
- VIRGILIO. *Eneida*. Trad. Rafael Fontán Barreiro. Madrid: Alianza, 2011.
- WEINRICH, Harald. *Lete. Arte e critica dell'oblio*. Bologna: il Mulino, 2010.