

JAVIER MARÍAS: LA ESCRITURA EN LAS POSTRIMERÍAS DE LA MODERNIDAD

José Antonio Vila Sánchez
(Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)

Javier Marías: la escritura en las postrimerías de la modernidad

En 1998 Eduardo Mendoza escribía un artículo titulado «El extraño caso de Javier Marías», ahí decía que «Javier Marías ocupa un lugar inquietante por impreciso en la historia de la novela española reciente: no se le puede encasillar entre los seguidores de la vanguardia o los formalistas de los años sesenta, ni entre los narradores posmodernos de los setenta y ochenta, pero tampoco se puede negar su pertenencia a un grupo o al otro, porque de ambos participa con un raro equilibrio» [2013:298]. En efecto, el contexto en el que Javier Marías había publicado sus dos primeras novelas, *Los dominios del lobo* (1971) y *Travesía del horizonte* (1972), estaba condicionado aún por la coexistencia dificultosa de dos poéticas de la novela opuestas. De una parte, perduraba la estética del realismo, predominante en España desde la posguerra, aunque ya desde los años sesenta había comenzado a ser cuestionada como paradigma narrativo dominante, un realismo que no sólo pretendía dejar constancia de un momento histórico concreto y reflejar la sociedad de su tiempo, tendencia que puede verse como una característica constante y definitoria del realismo literario, sino que bajo los marbetes estético-ideológicos de “realismo social” o “realismo crítico” (y espoleados los escritores por la noción sartreana del compromiso intelectual) se veía a sí mismo como vehículo para la crítica a la dictadura franquista o, por lo menos, como medio de denuncia de las condiciones de atraso económico y cultural del país. Del otro lado se vivía la emergencia de una novela llamada “experimental” que rechazó los postulados del realismo y que se escribió bajo los auspicios del pensamiento post-estructuralista y el éxito de entonces del *nouveau roman*. Al menos una parte de esa tendencia que

se presentó como propuesta de superación del realismo quiso ver en el novelista Juan Benet un precursor. Sobre la figura de Benet volveré más abajo, porque tuvo una importancia trascendental en la formación como escritor de Javier Marías. Además, en torno a Benet, se fraguaba uno de los grupos intelectuales y literarios más decisivos en el último período del franquismo, hasta el punto de que se los puede contar entre las figuras fundadoras de la cultura literaria española de la etapa democrática, y entre ellos se encuentra Javier Marías¹.

El caso de Javier Marías es ciertamente singular por varias razones. A la calidad de su obra, que conocería un amplio reconocimiento internacional a partir de la década de 1990, se añade una tempranísima vocación literaria que tuvo además la fortuna de verse favorecida con la publicación de una primera novela a los diecinueve años de edad. Marías es, por otra parte, hijo del filósofo y escritor Julián Marías, discípulo de Ortega y represaliado por el régimen franquista, figura perteneciente a lo que ha dado en llamarse el “exilio interior” y que representaba por eso un puente vivo con la cultura filosófica y artística española de la anteguerra, circunstancia por la cual su hijo pudo crecer en un entorno privilegiado desde el punto de vista cultural, y sin duda excepcional en la España de su tiempo. El propio autor lo ha recordado, no sin algo de ironía desmitificadora, en el texto «La biblioteca invasora» [Marías 2008:99-102], donde contaba cómo fue haber crecido en una casa atestada de libros, y donde estos a menudo entorpecían los juegos infantiles de él y sus hermanos. Esa aparición tan temprana permite que dispongamos del rastro de unas huellas con las que estudiar el crecimiento literario e intelectual de un autor de primer nivel. Además, Marías ha ido desarrollando una interesante reflexión sobre la creación literaria en ensayos breves, artículos en prensa, entrevistas, conferencias y prólogos de libros. Una especie de ingente reflexión furtiva sobre el oficio de escritor que hace que en su caso podamos hablar de un «crítico-artista», por decirlo con la conocida formulación de Oscar Wilde [1968:31], o un «crítico-poeta», como diría más tarde T.S. Eliot [1967:9-30]. Esto es, el ejemplo de un creador que compagina esa principal labor creativa con la reflexión sobre el medio artístico en el que trabaja, y en quien dicho desdoblamiento en crítico es una derivación de su faceta creadora. Eso para no hablar de la manera en que ha incorporado algunas modulaciones de la prosa ensayística y con las que, a lo largo de los años, ha ido enriqueciendo sus relatos. No sólo es conocida la tendencia a la especulación y a la conjetura de sus narradores, sino que es posible ver también puentes, de tono, estilo y temas, entre su articulismo en la prensa

¹ La existencia en el campo literario y filosófico español de los años sesenta y setenta de una cultura democrática sin democracia, y que podría definirse como “parademocrática” o “predemocrática”, ha sido estudiada por autores como Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya [2011], Ramón Buckley [1996] y Eugenia Afinoguénova [2003].

periódica y sus novelas, como han puesto de relieve, por ejemplo, Maarten Steenmeijer [2006] o Jordi Gracia [2015].

Javier Marías ha definido la novela como «la forma narrativa dominante» del siglo XX [2001:292], y en 1996, con motivo de la recepción del premio Rómulo Gallegos, declaraba que «todavía es hoy la novela la forma más elaborada de la ficción» [2001:113]. En el mismo sentido ha hablado de la «condición camaleónica» [2001:292] de este género, de manera muy parecida a cómo Mijail Bajtin explicaba la superioridad de la novela sobre el resto de géneros literarios, justamente por una ausencia de definición precisa y unívoca, que ha hecho de ella el género dominante de la modernidad literaria [1989:456]. La conciencia de la libertad connatural a la novela como género le ha permitido concebir un método de escritura que más de una vez ha descrito como «errar con brújula» [2001:107-110], o como él mismo lo relata, «no sé lo que quiero escribir, ni adónde quiero llegar, ni tengo un proyecto narrativo» [2001:107], sino que el argumento, la estructura de la novela y los temas van tomando forma a medida que escribe. Esto ha determinado ese estilo suyo personalísimo, que combina reflexión y relato, intriga y pensamiento, que se demora en la digresión o en la descripción pormenorizada de una escena sin llegar a obstruir el desarrollo de una historia orientada hacia la resolución de una trama. Una trama que, sin embargo, nunca queda esclarecida del todo. No en vano, otro ingrediente fundamental de las novelas de Javier Marías ha sido el de evidenciar lo inestable de las certidumbres y la imposibilidad de un conocimiento absoluto y fidedigno, sea acerca de las motivaciones de las personas, o de algún episodio turbio del pasado, bien sea en relación a la intimidad personal, bien en lo tocante a la esfera de lo colectivo; una preocupación, esta última, que en sus novelas ha ido adquiriendo mayor importancia a partir de *Tu rostro mañana*, abriéndose en mayor medida a los mundos de la historia y de la política. Retrospectivamente, podemos ver que este sendero lo anticipan unas palabras que pronunciaba el personaje llamado Luisa, esposa del narrador en *Corazón tan blanco*: «Yo no creo que a nada se le pase el tiempo, todo está ahí, esperando a que se lo haga volver» [2006:243].

Marías ha sostenido siempre que la verdadera literatura no proporciona respuestas simples o “mensajes” sino que se adentra en lo que, recurriendo a una imagen de William Faulkner aprendida a través de Juan Benet, con frecuencia llama una «zona de sombra» [2001:414]. Secretos, claroscuros y ambigüedades de la existencia, y los dilemas morales que esta trae aparejada, forman la materia que el novelista tantea, sondea, a los que se acerca sin ser capaz de iluminarlos completamente, o como

el mismo Marías dice «sin poder explicarlo, cuenta el misterio» [2001:123]. Que es precisamente el título, «Contar el misterio» [2001:117-123], de un ensayo en que escribe a propósito del tipo de literatura que le interesa y que ha intentado poner en práctica en sus novelas: escribir historias en las que, la mayoría de las veces, lo que se cuenta es lo difícil de asir las razones de nuestro comportamiento, motivaciones, centrando la atención en nuestras contradicciones y nuestra conducta impredecible o incomprensible. Marías es consciente de esa particularidad de la novela que quizás la defina mejor que cualquier otra, y que es, por expresarlo en palabras de María Zambrano, ser el género literario «que mejor copia la ambigüedad de lo humano» [2007:229].

Este sustrato en el que se enraíza dicha visión poética encuentra traslación formal en las páginas de las novelas de Marías. Alexis Grohmann [2011] ha mostrado cómo la digresión es un mecanismo esencial en el discurrir narrativo de Javier Marías, no un elemento gratuito o tangencial sino substancial en la configuración de los mundos ficcionales de sus historias. Marías entronca así con una tradición que se remonta a Cervantes, que enfatiza la libertad de la composición, y de acuerdo con la cual la novela se concibe como un género de géneros en el que pueden tener cabida los recursos característicos de casi cualquier otro género literario. Una «escritura desatada», como la ha descrito José-Carlos Mainer, empleando una expresión tomada del *Quijote* mismo, siendo el secreto de la novela «su ilimitada capacidad de fagocitar ficción, su condición radical de inclusividad» [2000: 89]. Una afirmación que se corresponde con las palabras del propio Marías cuando dice que lo mejor que se le daba a Cervantes era «la digresión, el brujuleo, el hilo roto o suelto, el inciso, el excursu, la reflexión ocasional» [2013(a):56]. Como antes decía, hay con frecuencia en sus novelas una reflexión explícita sobre el propio acto de narrar. Como lo hay también de las consecuencias que tiene el decidirse a contar. «No debería uno contar nunca nada, ni dar datos ni aportar historias ni hacer que la gente recuerde a seres que jamás han existido ni pisado la tierra o cruzado el mundo», es el memorable y muy citado comienzo de *Tu rostro mañana* [2009(a):13]. Es una afirmación paradójica, ya que en esta larga novela en tres volúmenes se cuenta muchísimo, y que remite directamente a otro de sus comienzos antológicos, el de *Corazón tan blanco* y su no menos famoso «No he querido saber, pero he sabido» [2006:105]. Porque si el decir tiene consecuencias, también las tiene el saber, que condiciona nuestras decisiones y las acciones que decidimos o no tomar. «La perturbación que el relato produce en el universo», como lo expresa Domingo Ródenas de Moya acerca de *Tu rostro mañana* [2009:68]. El problema de la verdad no se limita al ámbito

del conocimiento sino que conduce al de la ética a través de la película que el lenguaje impone sobre la realidad. Se ha señalado con frecuencia que la mayoría de sus narradores mantienen con el mundo una relación marcadamente mediada a través del lenguaje, a veces porque esta es su principal herramienta en un trabajo más o menos relacionado con la literatura –el profesor español de *Todas las almas*, el traductor e intérprete Juan Ranz Aguilera en *Corazón tan blanco*, el “negro” o *ghost-writer* Víctor Francés en *Mañana en la batalla piensa en mí*, la editora María Dolz en *Los enamoramientos*–, otras porque su oficio les obliga a prestar una atención excepcional a las palabras –el cantante apodado «León de Nápoles» en *El hombre sentimental*, Jacobo Deza que, en *Tu rostro mañana*, está empleado en tareas paralegales en los servicios secretos, el joven De Vere, que no pierde nota de lo que se dice o hace mientras trabaja como ayudante del cineasta Muriel en *Así empieza lo malo*, o Tomás Nevinson cuya portentosa facilidad para las lenguas lo lleva en *Berta Isla* a ser reclutado como espía-. De una aguda conciencia lingüística, por la fascinación del decir del lenguaje, surgieron asimismo el muy novedoso en su momento empleo de recursos autoficcionales en *Todas las almas* o los tintes metaliterarios y autobiográficos de *Negra espalda del tiempo*. De ahí también las numerosas repeticiones y asociaciones del contar de sus protagonistas, decisivas a la hora de crear esa atmósfera tan peculiar, sumamente reflexiva, de sus novelas. Sus historias se construyen así como narraciones conscientes de sí mismas, en las que el narrador indaga en el significado de expresiones, o se pregunta por la etimología de alguna palabra, o bien establece relaciones entre el español y otros idiomas que también conoce. Es la traslación verbal de un pensamiento que, según lo definía el narrador de *Todas las almas* «unifica y asocia y establece demasiados vínculos» [2000:224]. Esta creación de vínculos, en apariencia anecdóticos, sobre la que se han articulado muchas de sus novelas viene dada por «una facultad asociativa exacerbada, como una hipertrofia de la capacidad para ver la relación entre todas las cosas» [2001:433], como ha explicado Marías en un ensayo dedicado a la labor de los escritores y titulado «Cabezas llenas» [2001:419-436]. A la «dificultad de contar» dedicó precisamente el tema de su discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua. Un texto en que se lee:

En el momento en que interviene la palabra, en el momento en que se aspira a que la palabra reproduzca lo acontecido, lo que está haciendo es suplantar y falsear esto último. Sin querer se lo deforma, tergiversa, distorsiona y contamina. Se lo fragmenta y se convierte en sucesivo lo que fue simultáneo. Se lo delimita con un principio y un fin artificiales, que quedan al siempre discutible

criterio del relato, él los establece. Inevitablemente se introduce un punto de vista y por lo tanto una subjetividad. [2009(b):16].

La vida se presenta siempre de manera confusa, mezclada, el mero intento de introducir en ella un orden, una coherencia, o simplemente seleccionar unos acontecimientos para destacarlos es ya introducir en el testimonio una ficción. Contar los hechos que conforman cualquier historia es encararse así con las insuficiencias del lenguaje, los equívocos que producen las palabras, o lo tramposo de la memoria, siempre sujeta además a la ocultación que pueda haberse hecho de la verdad, y siempre por lo tanto a merced de ese «tuerto e inseguro olvido», como escribía parafraseando a Sir Thomas Browne al inicio de *Tu rostro mañana* [Marías 2009(a):13]. El narrador de *Negra espalda del tiempo* puede escribir así: «[...] relatar lo ocurrido, dar cuenta de lo acaecido, [...] es una mera ilusión o quimera, o mejor dicho, la propia frase, ese propio concepto son ya metafóricos y forman parte de la ficción. “Relatar lo ocurrido” [...] es sólo posible como invención» [1998:10]. Y es que contar es encararse también con lo poco que, en el fondo, y a ciencia cierta, podemos saber sobre los demás y sobre nosotros mismos. La dificultad de encontrar certidumbres o la sospecha de que estas no existan tiene su reflejo en cómo los acontecimientos de la trama se subordinan a la materia verbal del relato, por la meditación de un narrador que pondera lo que presencia, que con su cavilación ralentiza el tiempo, interrumpe y pone en suspenso los acontecimientos de la historia. La voz de los narradores de Marías, suele ser, como la describe José María Pozuelo Yvancos, «un yo reflexivo que es al mismo tiempo *pensante* y *narrante*.» [2010:55]. Un yo narrador que en su discurso mezcla la rememoración y la anticipación, o los diálogos que quedan aplazados por las digresiones, y que, asimismo, frecuentemente hace uso de lo que puede interpretarse como monólogos interiores muy estilizados, que más que intentar reproducir de manera naturalista la realidad de los procesos mentales, el discurrir real de la mente humana, establecen una filiación con el soliloquio dramático. No es casual que Shakespeare haya funcionado como intertexto de muchas de sus novelas, y los excursos reflexivos de los narradores de Javier Marías comparten con los de los personajes shakespearianos algo del modo en que en estos sirven para encauzar la esfera de la identidad interior sin llegar a presentarla en toda su inmediatez (una característica del modo de expresión de Shakespeare en la que, como es sabido, ha insistido el erudito Harold Bloom [2009: 49]). Y a pesar de ello, dichas cavilaciones no dejan de ser parte orgánica de la trabazón narrativa de la novela, aunque esta a menudo se ramifique

como suele hacerlo la memoria. La forma de novelar de Javier Marías atiende por igual no sólo a lo factualmente ocurrido dentro de la historia que se cuenta sino a lo que sólo sucede en el pensamiento del narrador, a lo fantaseado, a lo imaginado, lo que se anticipa y proyecta, lo futuro que pareció posible en un momento y que a la postre no lo fue, lo que no ha llegado a ocurrir, las sospechas y las hipótesis, todo eso se iguala en el plano textual pero sin llegar a confundirse o entremezclarse, y pasa así a formar parte también del relato. Esa dimensión, en cierto modo, “irreal” de sus ficciones se condensa en la repetida metáfora de la «negra espalda del tiempo», tomada de *La tempestad* de Shakespeare (y que daría título a su ya citada novela de 1998), que simboliza, en un nivel más general, el ámbito entero de lo ficcional, la parcela específica de la literatura; al igual que le sirve de emblema la casi inexistente isla de Redonda y su Reino. Un aspecto de su escritura, ese querer adentrarse en esa especie de reverso o de negativo de la realidad, que se hace tanto más evidente con el uso en sus novelas de las narraciones conjeturales, que Marías emplea de modo excepcional. «Narraciones hipotéticas», las denominó en un excelente artículo donde analizaba el uso que hacía de esta técnica, «La muerte de Manur (Narración hipotética y presente de indicativo)» [2001:83-94]. Estupendos ejemplos de la utilización de este recurso los encontramos en *El hombre sentimental*, *Todas las almas*, y *Corazón tan blanco*, donde se narran tres escenas de suicidios que los narradores de estas historias no han presenciado pero que son momentos axiales del relato que elaboran, y que se hacen presentes al lector gracias a que el narrador las pasa por el filtro de su imaginación². El narrador reconstruye así unos hechos a partir de ciertos datos o pistas. Un método que en el fondo no dista mucho del que podría emplear el protagonista de una novela de detectives, aunque en la forma sea muy distinto, y la técnica, mucho más sofisticada en el caso de Marías, no tenga nada que ver. Pero eso a él le sirve para mantener el suspense. Como también contribuye a ello que el punto de partida de la trama sea un suceso espantoso cuya resolución o parcial esclarecimiento acostumbra a postergarse hasta el final de la novela. Creo que no es descabellado establecer una comparación con este proceder típico de las novelas de Marías con la técnica cinematográfica del “macguffin” popularizada (y a la que dio nombre) por Alfred Hitchcock, el uso de un pretexto que orienta la trama, que tira de ella, que sirve para mantener viva la curiosidad del espectador (o lector de novelas) pero que en sí mismo no es determinante para el sentido de la historia, porque esta no se agota en la elucidación de un misterio o la resolución de un caso, sino que es meramente el suceso

² Me refiero a las escenas de los suicidios de Hieronimo Manur en *El hombre sentimental* [178-180], Clare Newton en *Todas las almas*, por dos veces se reconstruye en este caso [2000:71-73 y 256-264], y Teresa Aguilera en la escena inicial de *Corazón tan blanco* [2006:105-110].

que da lugar a la compleja red de relaciones que, con frecuencia en Marías, se verán desencadenadas por un acontecimiento luctuoso. En su novela más reciente, *Berta Isla*, encontramos un magnífico ejemplo de este procedimiento: la suerte de un personaje, una joven inglesa llamada Janet Jefferys, cuyo destino es irrelevante para la historia, pero que al desaparecer propicia la separación de los dos personajes protagonistas, Berta Isla y Tomás Nevinson, un alejamiento forzoso que se convertirá en una ausencia de años y que sí es importante para la historia que se narra [Marías 2017:135-142].

Como decía al principio de este artículo, a mi juicio, para entender el motor de la escritura de Javier Marías y la poética de la novela que ha ido evidenciando con los años es necesario remontarse a las fuentes. Ahí nos encontraremos con el palpable magisterio de Juan Benet, reconocido y celebrado por Marías. Marías ha dicho de Benet que fue como un segundo padre para él, y supone, además del que representa Julián Marías, otro enlace con ese relato de la modernidad estética que se vio interrumpido, u ofuscado, por la Guerra Civil y la resultante dictadura de Franco. Benet haría gala en sus escritos de un lenguaje intransitivo, autorreferencial, que subraya la autonomía del texto y pone de manifiesto la difícil relación entre lenguaje y realidad, donde el texto se presenta como realidad autosuficiente, o que por lo menos tiende a poner en suspenso esa referencialidad exterior que la literatura realista, o más convencional, acostumbra a subrayar, como si con ello quisiera vindicar la idea de que no hay una realidad previa al mundo de ficción que el novelista edifica con su escritura (Cabe recordar la citada pregunta retórica con la que termina *La inspiración y el estilo*: «¿Qué barreras pueden prevalecer contra un hombre que en lo sucesivo será capaz de inventar la realidad?» [1999:223]). Estos rasgos le granjearía una larga fama de “escritor para escritores” y también hizo, como he dicho más arriba, que al menos una parte de esa tendencia literaria que quiso presentarse como alternativa al realismo pudiera ver en Benet un antecesor, sobre todo, a raíz del impacto que provocó *Una meditación*, una novela que constaba de un único y monolítico párrafo y con la que había ganado, en 1969, un premio entonces extremadamente prestigioso como el Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral. No obstante, en mi opinión, por todas esas características que vengo de enumerar, la obra de Benet está más cerca del paradigma estético del alto modernismo literario de las primeras décadas del siglo XX. Benet concedía primacía a la noción de «estilo» (en su caso, al estilo noble, elevado, el *grand style*) en tanto que condición necesaria de “lo literario”, tal como expuso principalmente en el ensayo *La inspiración y el estilo*, en el que desarrolló su teoría sobre cómo el estilo posibilita la necesaria inspiración del novelista que hace de la escritura literaria un arte y no

una mera técnica. Dichas tesis se corresponden, efectivamente, con ese elemento común a todo el modernismo del periodo histórico de las vanguardias que era el énfasis en un estilo «oblicuo y sublimado», y que funcionó como uno de los principales rasgos «que separaban el terreno electivo del artista de los *terrains vagues* que se extendían más allá de él» [Anderson 2000:128]. En la misma dirección apunta Gianni Vattimo, que recordaba en *El fin de la modernidad*, que la autorreferencia, la intransitividad, han sido vistas por las teorías del siglo XX como sustancia constitutiva del lenguaje poético, es decir, de lo esencialmente literario [1986:68]. Una clase de literatura que se singulariza por la puesta en primer plano de la técnica narrativa y del estilo, y que quiere apartarse a todo trance de las convenciones del realismo y de la literatura de género o intriga. Lo ha señalado de manera sintética Thomas Pavel: «la perfección del estilo se convirtió en un fin en sí mismo y la anécdota se vio reducida en un principio, a servir de pretexto a la escritura» [2005:21]. Partiendo de esta tradición Benet se desprende de las imposiciones de una trama lineal, transgrede las normas de la narración convencional, y nutre el relato de una densidad reflexiva fuera de lo común, combinando además la voluntad de precisión con la potencia de la expresión metafórica propia del lenguaje literario, y si bien en sus novelas el estilo puede oscurecer en determinados momentos el argumento del relato, muy raras veces se entrega a la experimentación gratuita o a la subversión de las convenciones del lenguaje, ni es tampoco su intención levantar frente al texto un muro de hermetismo que obstaculice la comunicación con el lector.

De Benet Marías aprende dos nociones capitales que forman parte de los principios de la literatura del modernismo. En primer lugar, lo “literario” como valor en sí mismo, la cualidad diferencial que particulariza el lenguaje de la literatura, lo que traducido en los términos de la escuela formalista consiente la equiparación al término de *literariedad*, la capacidad del texto literario para producir un efecto estético que lo distingue de otro tipo de texto, según la clásica propuesta de Jakobson. Sobre esto el propio Marías ha dicho que el valor de una novela radica precisamente en lo que no es contable, en lo que no permite ser resumido, ni explicado con otras palabras distintas de aquellas en las que se ha dicho («*En resumidas cuentas* es como jamás debe considerarse una novela», ha escrito [1999:216]). De ahí la importancia del estilo, la herramienta con la que el escritor cuenta para la elaboración de un lenguaje propiamente literario. Mencionaba antes la noción de literariedad, y creo que tampoco sería equivocado asimilarlo a la idea de «expresión», sobre la que Adorno insiste en su *Teoría estética* [2004:63], en tanto que residuo que deja la obra artística tras su

lectura, contemplación, u audición, un más allá de su significado inmediato y su estructura y en el que radica la esencia de su artisticidad.

Es pertinente recordar la aproximación al problema del lenguaje artístico tal como lo enfocaba el semiótico Yuri Lotman, para quien el texto poético, que, como seguidor de la estela de la escuela rusa, entiende como texto literario paradigmático, es portador de un significado -«una información artística de un tipo particular» [1982:15], un contenido semántico determinado por los aspectos formales del texto- precisamente por los altos niveles de contenido entrópico que definen el lenguaje poético, esto es, por la destrucción, la entropía que provoca sobre la información que transmite. O, dicho de otro modo, el lenguaje artístico, al disminuir la facilidad de comprensión que rige como principio la comunicación ordinaria, semantiza los aspectos formales del texto y se revela al fin como más comunicativo que el lenguaje ordinario. Esto es lo que lo lleva a sostener que el arte es un lenguaje, además el más económico, compacto, y con mayor capacidad de almacenamiento y transmisión, porque sirve para «transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios» [1982:34]. Paradójicamente, la acentuación de esta especial dimensión comunicativa se corresponde con la imprevisibilidad como rasgo definitorio del verdadero texto artístico, y por eso también en la teoría de Lotman sobre la dialéctica entre previsibilidad e imprevisibilidad que sitúa en el centro neurálgico de la historia de las artes, sea la imprevisibilidad la característica que particulariza al genio, quien mediante la «explosión» de su talento hace avanzar el arte [1999:19-27]. Desde la teoría de la recepción, primero Roman Ingarden [1989] y después Wolfgang Iser [1989], han dicho que las obras literarias se caracterizan por la existencia de unos lugares de indeterminación que demandan la cooperación activa del lector en la construcción del sentido del texto. Dicha oscuridad, o ambigüedad, de la expresión que pone entre paréntesis las reglas conversacionales es la que propicia esos espacios que deben ser concretizados y permiten crear aquello que Umberto Eco, con afortunadísima expresión, llamó una «plusvalía de sentido» [1999:76] generada por la acción conjunta del lector y el texto.

Regresando a Javier Marías, en segundo, y no menos importante lugar, Marías recibe de Benet la noción de que la literatura es una forma de conocimiento, una forma *artística* y *metafórica* de conocer el mundo, que opera con unos medios distintos a los de la ciencia, pero que no por ello deja de proporcionar una verdad, distinta, aunque no incompatible con la verdad científica. Esta constatación ha permitido a David K. Herzberger sostener, a mi entender muy acertadamente, que

la visión artística de Marías está mucho más cerca del paradigma de la modernidad que del de la posmodernidad, en el sentido de que Marías concibe la literatura como un modo creador de conocer el mundo [2001:33]. No únicamente, tal como afirma Herzberger, como descubrimiento del mundo mediante su re-creación artística (y en esto es fiel a Benet y a la visión modernista, y, como se verá un poco más abajo, fiel asimismo a la vieja tradición de la poética aristotélica), sino como indagación de la condición humana, en su individualidad más irreductible y también en su experiencia de lo colectivo. De ahí el estatuto particular, y en cierto sentido privilegiado, del conocimiento que la literatura aporta de la realidad, lo que Marías llama «el pensamiento literario», la activación de determinados resortes cognitivos que la narración de ficciones permite [2001:236]. En relación a la idea de la literatura como forma de conocimiento, Marías ha hablado de una «dimensión imaginativa» [2013(b):314] necesaria para la vida. Algo que parece satisfacer una profunda necesidad cognitiva de los hombres. Tal vez un deseo de comprender lo inexplicable del mundo mediante los símbolos que proporciona la mimesis artística. En la novela *Los enamoramientos*, el personaje llamado Díaz-Varela parece erigirse en portavoz del autor (un personaje, por cierto, cuya descripción física [2011:111] se corresponde bastante cabalmente con el aspecto físico de Javier Marías hacia los 40 o 45 años) cuando declara a propósito de las narraciones ficcionales y las situaciones y problemas que plantean: «Lo que pasó es lo de menos. Es una novela, y lo que ocurre en ellas da lo mismo y se olvida, una vez terminadas. Lo interesante son las posibilidades e ideas que nos inoculan y traen a través de sus casos imaginarios, se nos quedan con mayor nitidez que los sucesos reales y los tenemos más en cuenta» [2011:166].

Si cronológicamente Marías se ubica en la era de la posmodernidad (siguiendo al teórico Perry Anderson podemos tomar como fecha simbólica de su comienzo el emblemático año de 1968 [2000:116-126]), su visión de la literatura se orienta, no obstante, en la dirección de la poética clásica de Aristóteles, según la cual el relato de ficciones se concibe como síntesis general de lo individual, universalización de lo particular, cristalización de una experiencia en la que los seres humanos se ven reflejados y se proyectan, y que así deviene una forma de saber, un tipo de conocimiento, aunque este no sea científico ni teórico, o utilitario en el sentido más inmediato, y tampoco edificante ni moralista, sino que tiende por el contrario a revelar esas zonas de sombra o ambigüedades que anteriormente mencionaba. Una eficaz representación imitativa de la realidad que depende de la verosimilitud y no de la verdad o falsedad de lo que se cuenta. Por esta razón, Marías, a diferencia

de otros novelistas, ha sido siempre reacio a hablar de “mentira” en relación con la ficción, y en su lugar prefiere hacerlo de “invención”, porque «la palabra “inventar” [...] viene del latín *invenire*, que no quiere decir otra cosa que “encontrar”, o más bien “descubrir”» [2001:171]. Para decirlo con el famosísimo ejemplo de la *Poética*, el problema del arte narrativo no es tratar de lo que le ocurrió o no a Alcibíades, sino de lo que pudo ocurrirle. Cosa que, como es harto sabido, llevó al Estagirita a concluir la superioridad de la “poesía” sobre la “historia”, por ser capaz de tratar la esfera de lo posible además de la de los hechos realmente acontecidos. Así pues, la mimesis artística no es mera copia de la realidad, sino recreación de la misma, transformada, a la que se le han añadido cosas, y es entonces cuando puede transmitir al lector algo que lo real en bruto, por carecer de una estructura en forma de relato (un orden, un sentido), nunca es capaz de transmitir. «También lo real ha de ser imaginado», escribe Marías [1997:325], pasado por un filtro artístico. Y es en este punto, como decía, cuando se muestra verdaderamente en sintonía con la tradición poética aristotélica.

Es sabido que junto con la mimesis, el punto principal del hecho artístico es para Aristóteles la catarsis, ese momento final de purificación de las pasiones al que debe conducir la tragedia. La historia del término es compleja, y se ha interpretado de diversas maneras que no es aquí el lugar de consignar³, pero no me parece estar forzando su sentido al acercarlo a la idea de «reconocimiento» que Marías sitúa como una consecuencia imprescindible del efecto que debe producir la literatura. En «Contar el misterio», el artículo que más arriba citaba, Marías escribe que lo que denomina «pensamiento literario» es «una forma de reconocimiento [...] una forma de saber que se sabe lo que no se sabía que se sabía» [2001:123]. Y en una entrevista, al ser preguntado por esta peculiaridad de la literatura, respondía: «Lees algo, y te dices: “Sí, es verdad, esto es algo que yo he experimentado, que he visto, que he sentido, pero nunca hubiera sido capaz de expresarlo como él [Proust, que es el ejemplo elegido por Marías para hablar del “reconocimiento”], y es ahora cuando lo entiendo de veras» [2008:346]. De este modo, la lectura vendría a ser algo así como una suerte de autocomprensión resultado de la experiencia estética del lector que el texto artístico propicia. Teniendo en cuenta lo dicho es posible aproximar entonces la concepción de la literatura que se desprende de lo expresado por Javier Marías con la tradición del humanismo literario. Una visión del hecho literario que se funda en la creencia de la existencia de un sustrato común a todos los hombres que se mantiene en lo fundamental inalterado a lo largo del tiempo y se renueva en el acto

³ El lector puede dirigirse al artículo de W.J. Verdenius [1955], que trata de manera sistemática sobre la cuestión de las distintas interpretaciones o lecturas que se han hecho del concepto.

de la lectura. Lo que abre las puertas a la posibilidad de una comunicación a través del lenguaje más allá de las diferencias históricas, sociales, culturales o idiomáticas. Que reconoce, en suma, una universalidad en el hombre. Antoine Compagnon lo explica así: «el texto literario me habla de mí y de los otros, provoca mi compasión y me afecta en su destino, sus penas y sus alegrías son momentáneamente también las mías» [2008:60]. La lectura se aparece así como algo imprescindible para el desarrollo de la subjetividad moral (dándole a este término un sentido amplio) humana, o como gusta de decir Harold Bloom, al desarrollo de «una personalidad autónoma» [2010:210]. La literatura así concebida se sustenta pues en una filosofía que otorga centralidad al sujeto y recupera los valores del racionalismo ilustrado, que se niega a sacrificar al hombre a cualquier entidad “superior”, sea la historia, la sociedad, la ideología, la identidad, la diferencia cultural, o lo trascendente, y hace de él un ser libre y responsable.

La modernidad estética había operado bajo el signo de una «angustia de la contaminación» [Huyssen 2002:5], provocada por el espanto ante una cultura industrial capitalista en la que, de acuerdo con las tesis de Adorno, la racionalización de la vida laboral priva al hombre de su humanidad, eso unido a la emergencia de una sociedad de masas vulgarizada conduce al artista a levantar murallas de opacidad tras las que se refugia, hasta el extremo de bordear en su obra el rechazo total de la comunicación, o, por lo menos, a proceder guiado por la conciencia de estar dirigiéndose a unos círculos muy reducidos de lectores iniciados. Serán los modernos antimodernos, como los llamó Compagnon, los integrantes de «esa corriente subterránea de la modernidad» [2007:22] que resistiéndose a algunas de las caras del progreso se situaron en la vanguardia de las artes y las hicieron avanzar. Las primeras novelas de Javier Marías, sin embargo, vuelven a enlazar con el gusto de contar historias. Son autorreferenciales en la medida en que su autorreferencialidad se despliega en un sentido más lúdico, porque se construyen sobre la alusión irónica a la tradición del género de aventuras, en su vertiente cinematográfica primero y luego en la literaria, y no quieren renunciar a la naturaleza gozosa de lo literario, y aunque no desdeñen el viejo arte de contar bien una historia no son narraciones a las que se pueda calificar de ingenuas o simples. Fueron libros muy importantes en el cambio de rumbo narrativo en España y prefiguraban parte de la dirección futura de la literatura española en las siguientes décadas, que pivotaría muy especialmente sobre el relanzamiento y la revalorización de la narratividad, y no hay que olvidar que Marías se anticipó en unos años a figuras claves de esta transformación como fueron Eduardo Mendoza, que en cierto modo vino a

culminar lo iniciado por Marías con *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), y Fernando Savater, quien desculpabilizó a toda una generación del gusto por el arte del relato en *La infancia recuperada* (1976). Y, de la misma forma, como he intentado mostrar antes, en sus obras de plena madurez el estilo no se supedita al dictado del hermetismo sino que se funde con una intriga interesante, la exigencia del refinamiento técnico en la escritura se conjuga con la voluntad de querer contar y de resultar más accesible al lector, manteniendo el suspense y despertando el interés por el qué va a pasar. Bajo el prisma del famoso ensayo de John Barth sobre la «*literature of replenishment*» [1984]-que acaso podríamos traducir por «literatura de la plenitud»-, en la obra de Javier Marías puede verse la ejemplificación paradigmática de un escritor posmoderno que tiene aprendidas las lecciones modernistas pero que dota a sus novelas de un mayor nivel de legibilidad. Si con la obra de Benet se habían abierto nuevos caminos para la narrativa española, pienso que puede afirmarse que Marías con la suya ha hecho que ese territorio conquistado sea habitable. No me parece forzado conectar esta especie de cortesía hacia el lector con el concepto de «levedad» como virtud de la literatura futura con el que Italo Calvino había comenzado sus *Seis propuestas para el próximo milenio* [1989:15-41]. Y tal vez en este aspecto sí que cabría hablar, como ha hecho hace algunos años Andreas Huyssen, de una «modernidad de la posmodernidad» [2010:12].



BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética. Obra completa*, 7. Madrid: Akal, 2004.
- AFINOQUÉNOVA, Eugenia: *El idiota superviviente. Artes y letras españolas frente a la "muerte del hombre", 1969-1990*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2003.
- ANDERSON, Perry: *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- BARTH, John: «The Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction», en *Friday Book and Other Non-Fiction*, Londres, John Hopkins University, 1984, pp.193-206.
- BENET, Juan: *La inspiración y el estilo*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- BLOOM, Harold: *La ansiedad de la influencia*. Madrid: Trotta, 2009.
- Cómo leer y por qué*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- BUCKLEY, Ramón: *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- CALVINO, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.
- COMPAGNON, Antoine: *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado, 2007.
- Para qué sirve la literatura*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- ECO, Umberto: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1999.
- ELIOT, T.S.: *Criticar al crítico*. Madrid: Alianza, 1967.
- GRACIA, Jordi: «La literatura del artículo», *Revista Mercurio*, 168 (febrero 2015), pp. 12-15.
- y Domingo RÓDENAS DE MOYA: *Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*. Barcelona: Crítica, 2011.
- GROHMANN, Alexis: *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*. Amsterdam/Nueva York: Rodolpi, 2011.
- HERZBERGER, David K.: «Ficción, referencialidad y estilo en la teoría de la novela de Javier Marías», en Maarten Steenmeijer (dir.), *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam/Nueva York: Rodolpi, 2001.
- HUYSSSEN, Andreas: *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- : *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2010.

- INGARDEN, Roman: «Concreción y reconstrucción», en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 1989, pp. 11-53.
- ISER, Wolfgang: «La estructura apelativa de los textos», en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 1989, pp. 133-148.
- LOTMAN, Yuri: *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982.
- : *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- MAINER, José-Carlos: *La escritura desatada. El mundo de las novelas*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.
- MARÍAS, Javier: *Mano de sombra*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- : *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- : *Pasiones pasadas*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- : *Todas las almas*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- : *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- : *Corazón tan blanco*. Barcelona: Crítica, 2006.
- : *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008.
- : *Tu rostro mañana*. Madrid: Alfaguara, 2009(a).
- : «Sobre la dificultad de contar», en Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Amsterdam/Nueva York, Rodolpi, 2009(b), pp. 15-35.
- : *Los enamoramientos*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- : «Aquí me paro», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 799-800 (julio-agosto 2013a), pp. 55-56.
- : «La imaginación, recortada», en *Tiempos ridículos*, Madrid: Alfaguara, 2013(b), pp. 311-313.
- : *Berta Isla*. Madrid: Alfaguara, 2017.
- MENDOZA, Eduardo: «El extraño caso de Javier Marías», en Javier Marías, *Las huellas dispersas*, Barcelona: debolsillo, 2013.
- PAVEL, Thomas: *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica, 2005.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo: «Rostro completo: el tríptico de Javier Marías», en Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Amsterdam/Nueva York, Rodolpi, 2009, pp. 67-75.

STEENMEIJER, Maarten: «Javier Marías, columnista: el otro, el mismo», en Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.), *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid, Verbum, 2006, pp. 79-96.

VATTIMO, Gianni: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1986.

VERDENIUS, W.J.: «*Kátharsis tôn pathemáton*», en *Autour d'Aristote*, Lovaina, Publications Universitaires de Louvain, 1955, pp. 367-373.

WILDE, Oscar: *El crítico como artista*. Madrid: Austral, 1968.

ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.