

- (1970): “L’obrador del poeta: Joan Brossa, avui”, *L’obrador del poeta (1970-1996)*, Barcelona, Edicions de la Magrana, 1996, 9-13.
- (1971): “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”, en Salvador Clotas y P. G., *30 años de literatura española*, Barcelona, Cairos, 87-108.
- (1974): *Antoni Tàpies i l’esperit català*, en *Obra catalana completa/4. Figures d’art*, pról. Manuel Ollé, Barcelona, Edicions 62, 1996, 29-106.
- (1977): *L’espai desert*, en *Obra catalana completa/1. Poesia*, intr. Arthur Terry, Barcelona, Edicions 62, 191-223.
- (1978): *Radicalidades*, Barcelona, Bosch.
- (1980): “Els llibres i nosaltres”, en *Obra catalana completa/3. Dietari complet, 2 (1980-1982)*, Barcelona, Edicions 62, 1996, 15-17.
- (1985a): *Los raros*, Barcelona, Planeta.
- (1985b): “El país de los raros”, en *Los raros*, 5-7.
- (1985c): “El poeta tornasolado”, en *Los raros*, 125-127.
- (1985d): “Germain Nouveau”, en *Los raros*, 173-175.
- (1985e): “La rueda de los raros”, en *Los raros*, 254-256.
- (1993): “Itinerario de un escritor”, en *Itinerario de un escritor*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 11-42.
- (2006a): *Amor en vilo*, Barcelona, Seix Barral.
- (2006b): *Interludio azul*, Barcelona, Seix Barral.
- González, Ángel (1977): *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, Madrid, Turner.
- (1980): “Poesía española contemporánea”, en *Los Cuadernos del Norte*, 3, agosto-septiembre, 1980, 4-7.
- Lázaro Carreter, Fernando (1992): “De *Arde el mar* a ‘Exili’”, en P. G., *Arde el mar, el vendaval, la luz. Primera y última poesía*, Barcelona, Circulo de Lectores, 13-21.
- Martín Pardo, Enrique (1970): *Nueva poesía española*, en *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión, 1990.
- Prat, Ignacio (1982): “Contra ti”, en *Contra ti (Notas de un contemporáneo de los novísimos)/Para ti*, Granada, Don Quijote, 5-15.
- Rey, José Luis (2005): *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*, Valencia, Pre-textos.

#### JAVIER MARIÁS: LA ACCIÓN DEL PENSAMIENTO

Gonzalo Broto Noguero  
Universidad de Zaragoza

A Javier Mariás se le conoce principalmente por su doble faceta de novelista (aunque esta denominación cada vez le resulte más forzada e inexacta, al menos en la acepción más rigurosamente clásica del término, como veremos) y de columnista o articulista, pues es en estos dos terrenos donde más se ha prodigado su producción en los últimos años y donde ha conseguido acaso sus mayores reconocimientos. Sin embargo, hay otros terrenos a los que también se dedica, aunque quizá con menor asiduidad, como son la traducción y el género cuentístico, en los que también podemos comprobar las peculiaridades de su literatura, incluso algunas de las facetas que en los otros géneros “mayores” quizá aparecen de forma solo latente o menos profusa. En cualquier caso, si hay un rasgo que se puede destacar ya desde el principio sobre la obra de Mariás es que ésta es, sin duda, de una homogeneidad absoluta: todos los géneros a los que dedica la pluma destilan un mismo aire inconfundible, un estilo tan particular e idiosincrásico que lo hace fácilmente reconocible, además de elaborar en todos ellos una serie de temas de forma recurrente, ya que para él, como ha dicho él mismo en diversas ocasiones y lugares, todos los temas pueden ser tratados en todos los lugares y por todos los géneros posibles; lo que dota de especificidad literaria o de una cualidad genérica determinada, es su tratamiento y el con-

texto en el que se insertan<sup>1</sup>. Por todo ello, podemos afirmar que la obra de Marías es un conjunto de textos diverso pero compacto y bien articulado donde una serie de temas concretos son reelaborados continuamente bajo el prisma de diferentes enfoques y géneros literarios y con la pátina de un estilo en todos ellos muy similar y personal.

Así, podemos acudir a cualquiera de sus obras y siempre habremos de encontrar las mismas preocupaciones, las mismas interrogaciones y reflexiones, pero siempre mostrando en cada caso un aspecto diferente o particular de las mismas; de todas formas, ¿acaso la literatura no es desde su mismo nacimiento un conjunto de textos que versan incansablemente sobre un puñado no demasiado numeroso de temas capitales para el hombre? El universo literario de Marías es reiterativo pero complejo, consta de una serie limitada de temas pero los trata copiosamente y en profundidad, tratando de ahondar cada vez más en ellos para comprenderlos más cabalmente y yendo cada vez un poco más lejos, o bien tratando de andar otros caminos. Así, ya nos detengamos en sus escritos teóricos como en los más puramente literarios (o bien en los que se hallan a medio camino entre ambos bandos, que, en su caso, sobre todo en sus últimas obras, vienen siendo la mayoría), en cualquiera habremos de encontrar las claves de su pensamiento, sus ideas centrales, perennes y fijas. Dentro de este ideario general nosotros, sin embargo, nos ceñiremos exclusivamente a su pensamiento literario, que es el que nos interesa en este momento, es decir, a su poética.

Si bien es cierto que, como venimos diciendo, toda su obra presenta una comunión muy clara de contenidos y de formas, hay que apuntar, no obstante, que su producción arrancó muy prematuramente, ya que publicó su primera novela, *Los dominios del lobo*, en 1971, con tan sólo 19 años. Han transcurrido, así pues, 35 años de producción bastante constante, en los que, como es de esperar, y pese a la homogeneidad que venimos mencionando, se puede apreciar una evolución bastante clara. Esta evolución no es de ningún modo abrupta o discontinua; todo lo contrario: la obra de Marías se ha ido construyendo y desarrollando paralelamente a su propio pensamiento, de ahí que la línea que traza el conjunto de su producción sea absolutamente nítida y lógica (de hecho, el propio Marías ha definido la escritura como un tipo de pensamiento específico al que no se puede acceder por ninguna otra vía, como

1.- Por ejemplo, en el "Prólogo" a su colección de artículos *Pasiones Pasadas* (MARIAS, Javier (1999): *Pasiones pasadas*, ed. ampliada, Madrid, Alfaguara, p. 14.), a propósito en esta ocasión de la diferencia entre los materiales ficticios y los no ficticios dentro de la obra literaria.

veremos más adelante); ya desde sus primeros escritos encontramos los temas que más le obsesionan, pero tratados de forma mucho más superficial o acaso tangencial, de forma más indirecta o sencilla, pero aparecen ya, y en sus obras posteriores lo que hará el autor será retomar esos flecos esbozados previamente e ir profundizando en ellos, con un estilo que además ha ido cristalizando paulatinamente, pero sin perder los rasgos que lo configuraron desde el principio.

Así, podemos decir que la trayectoria literaria de Javier Marías ha sido un proceso totalmente progresivo de ahondamiento en un universo propio que está ya perfilado desde sus textos fundacionales, por supuesto con las pérdidas lógicas de los tanteos primerizos más incompletos y con las adiciones esperables de la madurez literaria que se adquiere con la experiencia. Aún así, también es cierto que la evolución de su obra literaria no es idéntica en los diferentes géneros literarios que practica, pues cada uno de ellos, pese a ser en última instancia un cauce de comunicación para reflejar unas mismas preocupaciones, tiene no obstante una vida propia y específica que ha impuesto un ritmo de desarrollo particular. De ahí que resulte notorio, por ejemplo, cómo en su producción de artículos la evolución sufrida entre los primeros que escribió en los años 70 y los últimos de este nuevo siglo no apreciemos demasiado avance; una mayor precisión del lenguaje, sí, y quizá también una mayor combatividad en el orden ideológico, pero nada nuevo en cuanto a la configuración textual y estructural del género; por el contrario, es en el género novelístico donde nos encontramos con una aceleración más evidente de esos rasgos propios, siendo éste, pues, el género al que ha dedicado un mayor esfuerzo creativo y en el que, por tanto, ha avanzado más su concepción o práctica de la literatura, que, en su caso, son una misma realidad, como veremos. Observamos, así, cómo desde sus primeras novelas no ha hecho sino ir radicalizando algunos de los rasgos que serán los que, a la postre y con el tiempo, le han dado su impronta personal, y que podríamos enumerar brevemente de forma sumaria como la hibridación genérica, la autoficción y el alambicamiento de su estilo, cada vez más denso, preciso y digresivo, por poner sólo algunos ejemplos significativos. Sin duda, sus primeras novelas supusieron la búsqueda de un estilo y un arte propios, y podemos decir que la primera de ellas en la que quedan configurados de forma ya bastante reconocible es *El hombre sentimental*, quinta de su producción, aparecida en 1986, y en la que inauguró, entre otros rasgos, el uso de la primera persona narrativa que es el que ha desarrollado sin excepción en toda su narrativa posterior (sus cuatro novelas anteriores, la ya mencionada *Los dominios del lobo*, junto con las posteriores *Travesía del horizonte*, *El monarca del tiempo* y

*El siglo*, están narradas en tercera persona). Es a partir de esta novela, que también fue la primera de las suyas en comenzar a recibir cierta atención crítica, cuando su pensamiento literario toma una forma definida y definitiva, la forma que trataremos de esbozar en estas páginas brevemente. Por ello, nuestro estudio se detendrá principalmente en las obras de estos últimos veinte años, tanto críticas como novelescas, porque en ellas se puede comprobar de forma más clara y elaborada cuál es ese ideario literario que lo caracteriza —de todas formas, no lo olvidemos, su desarrollo sigue su curso sin detenerse, como dan fe sus obras últimas, que están llevando hasta sus extremos algunas de estas tendencias que venían apuntándose desde sus primeros textos, como podría ser, entre otras, la de la cuestión genérica.

Como última consideración previa, mencionaremos que las ideas más teóricas y abstractas de su pensamiento son las que desarrolla fundamentalmente a través de sus escritos ensayísticos y periodísticos, donde dedica más espacio a la especulación teórica, mientras que, por el contrario, será en su obra narrativa, en sus cuentos pero principalmente en sus novelas, donde desarrollará de forma más práctica y puramente literaria las mismas, esto es, desarrollando literariamente y a través de cauces puramente literarios su ideario. No es inoportuno advertir desde ahora que ha sido en este segundo terreno en el que más logros ha conseguido y en el que su escritura ha dado lo mejor de sí misma.

Comenzaremos por las primeras, y para ello nos apoyaremos principalmente en tres de las colecciones de artículos y pequeños ensayos más destacadas que ha publicado hasta la fecha, en las que aparecen trabajos relacionados directamente con la literatura, descartando así otras recopilaciones suyas de artículos y columnas en las que se detiene por lo general en temas lejanos a nuestro interés; estas obras son *Pasiones pasadas* (1991 y 1999), *Literatura y fantasma*<sup>2</sup> (1993 y 2000) y *Vida del fantasma*<sup>3</sup> (1995 y 2000), todas ellas con una primera edición original y una segunda edición posterior y ampliada, lo que da buena cuenta de su buena acogida.

¿Cuáles son, por tanto, las claves del pensamiento literario de Javier Marías? Él mismo nos va a ayudar con sus palabras a comenzar a responder esta cuestión, ya que en diversas ocasiones ha abordado este tema. El propio Marías habla de un *Pensamiento literario*, al que define «no como un pensar sobre literatura», sino como

2.- MARIAS, Javier (2001): *Literatura y fantasma*, ed. ampliada, Madrid, Alfaguara.

3.- MARIAS, Javier (2001): *Vida del fantasma*, ed. ampliada, Madrid, Alfaguara.

un «pensar literariamente sobre cualquier asunto»<sup>4</sup>. Para él, este tipo de pensamiento es «una de las formas de pensamiento más iluminadoras, libres e imprescindibles desde que los hombres comenzaran a pensar por escrito». Sería, así pues, un tipo de pensamiento específico y autónomo, diferente a otros tipos de pensamiento como podrían ser el político, el ideológico, el científico o el filosófico, y por tanto con unas reglas particulares, sobre las que nos dice a continuación: «el pensamiento literario se caracteriza por dos privilegios que son sólo suyos: no está sujeto a argumento ni a demostración —tal vez ni siquiera a la persuasión—, no depende de un hilo conductor razonado ni necesita mostrar cada uno de sus pasos; por consiguiente, le está permitida la contradicción»<sup>5</sup>. Para él, por tanto, el pensamiento literario afloraría únicamente en el proceso de creación literaria, sería parejo a él, de ahí que juzgue la escritura como uno de los medios más eficaces que posee el hombre para pensar y pensarse; para conocer, en definitiva. Es en sus artículos donde expresa estas ideas teóricas de forma explícita, pero será sin duda en sus novelas donde lleve a la práctica las mismas y en las que profundice de forma más audaz en este tema; no en vano, siguiendo con sus propias palabras, el pensamiento literario nace del proceso de escritura, y la novela es un género que, por sus características, se ofrece mucho mejor a la exploración y el desenvolvimiento del mismo que los artículos de prensa, generalmente muy breves e insuficientes para desarrollar en ellos más que esbozos incompletos o particularidades concretas. Pero sin olvidar, como venimos diciendo, que ambas posturas son siempre, en su caso, dos enfoques diferentes guiados por un mismo aliento.

El pensamiento literario se caracterizaría, así pues, por ser un tipo de pensamiento específico, netamente diferenciado de los otros tipos de pensamiento principalmente por el rasgo que él apuntaba: su no necesidad de ser sometido a argumentación ni a procesos de verificación, esto es, su posibilidad de resultar contradictorio, incluso incoherente o ilógico. O, por decirlo de otra manera, por la posibilidad de presentar en su seno, dentro de un mismo texto, discursos antagónicos, enfrentados, dispares en sus perspectivas pero igualmente válidos (adscritos generalmente a diferentes personajes o conciencias). Éste sería, a su entender, el rasgo fundamental del pensamiento literario, el que le conferiría su estatus autónomo y su especificidad frente a otros tipos de discursos que necesariamente deberán ser demostrables, cohe-

4.- «Contar», en *Literatura y fantasma*, p. 117.

5.- «Volveremos», en *Literatura y fantasma*, p. 236.

rentes y argumentados<sup>6</sup>. ¿Por qué esto es así? Si hubiera que buscar una respuesta única a este interrogante, sería acaso la siguiente, brindada por el propio Marías: porque el hombre necesita una dosis de ficción también en su vida, aparte de la realidad cotidiana que vive personalmente; esto es, «necesita conocer lo posible además de lo cierto», ya que, para él, las personas no sólo somos lo que hemos hecho, sino también «lo que no hemos sido». La ficción contaría estas posibilidades que no llegaron a realizarse nunca, y «la novela es la forma más elaborada de la ficción»<sup>7</sup>, por lo que Marías le vaticina, en consecuencia, un futuro tan largo como el de la propia humanidad. Esta necesidad esencial en el ser humano de ficción en tanto que conocimiento de las potencialidades de la existencia, de aquellas posibilidades que no se han dado pero que perfectamente podrían suceder en cualquier momento, sería pues, para Marías, la clave del pensamiento literario: una forma de penetrar en ese mundo de hechos posibles que complementa a los hechos verdaderos y que ayuda a comprenderlos, pero, matizando, nunca a juzgarlos.

Al hilo de esta aclaración aparece otra de las claves centrales del pensamiento literario de Javier Marías, como es la absoluta autonomía del arte con respecto a los juicios que no sean de índole estrictamente literaria. Para él, la literatura nos muestra el desarrollo de esas potencialidades que veníamos señalando, y nosotros asistimos a su transcurso, por lo que la verdadera función de la lectura será comprenderlas —que no es en absoluto sinónimo de aprobarlas—, pero nunca juzgarlas, ya que las categorías de juicio pertenecen a órdenes extraliterarios y por tanto son herramientas no aplicables en este caso, pues supondría la intrusión de una herramienta ajena al hecho literario, y por tanto inútil, como utilizar una cuchara con ánimo de trocear un filete de carne; para Marías la literatura está fuera del orden moral e ideológico que puede ser juzgado razonadamente ya que, como hemos señalado, es un discurso que puede permitirse la irracionalidad o la indemostrabilidad de forma totalmente lícita, por lo que recomienda siempre encarecidamente no hacer juicios valorativos de orden moral ya que la moral pertenece al autor, y no al texto, pero con esto no quiere decir que el arte no tenga una dimensión moral, ni mucho menos, sino que, simplemente, la dimensión moral del fenómeno literario —o artístico en general— es muy diferente a la dimensión moral del mundo real, y por ello no deben confundirse. Sin embargo, el propio Marías es consciente de las dificultades que entraña esta postura,

6.- Ideas cercanas a la teoría de la polifonía de Bajtin, aunque posteriormente la práctica de sus novelas no presente estos rasgos, como veremos.

7.- "Lo que no sucede", en *Literatura y fantasma*, p. 111.

especialmente a la hora de abordar las obras de autores contemporáneos de los cuales conocemos todas las vicisitudes reales de su pensamiento e ideología, en cuyo caso aboga por una sencilla fórmula: antes que crítico uno siempre es persona, nos dice, con lo que zanja esta aparente paradoja permitiéndose juzgar a los autores contemporáneos con toda esta carga de prejuicios morales e ideológicos, mientras considera que estos mismos no serían ya aceptables a la hora de afrontar textos antiguos cuyos contextos sociopolíticos no compartimos ya y, por tanto, podemos obviar completamente.

Aparejada a esta idea de la literatura como libre de las imposiciones morales o de orden ideológico, aparece también la necesidad de concebir el arte y el pensamiento literarios como entidades con un sistema configurador propio, en base al cual deberán ser interpretados, nunca con herramientas externas al mismo; así, de la misma manera que no se puede aplicar una óptica moralista a la interpretación textual, Marías considera que tampoco se puede acudir a una obra literaria con cualquier otra actitud extraliteraria, de la índole que esta sea, llámese racial, de género u orientación sexual, etc. Para Marías, una obra literaria siempre deberá ser comprendida por sus implicaciones puramente textuales, no por las derivaciones sociales o culturales que puedan hacerse de algunos de los temas que se pueden contener de forma más o menos detallada en una obra particular (lo cual, además, nos lleva a otro tema de sumo interés que no podemos tratar aquí por mor de la brevedad requerida, como es el de la diferenciación entre forma y contenido en la literatura, diferencia que Marías también detesta). Así, la crítica literaria para él debería ser siempre reflexiva, libre y subjetiva, pero ciñendo esta subjetividad al plano estrictamente literario. Todas estas ideas suponen una dura crítica al actual estatuto de los *Estudios Culturales* que tanta extensión han cobrado en el mundo académico occidental en las últimas décadas, y que propugnan precisamente esta apertura de la crítica literaria a nuevos enfoques, no ya únicamente textuales; en este sentido, Marías se halla muy cercano al ideario de uno de los adalides de la postura enemiga de los mismos y, por tanto, defensor de los arquetipos más clásicos y tradicionales, como es Harold Bloom<sup>8</sup>, convertido en los últimos años en el guía espiritual de todos aquellos que mantienen una idea esencialista y esteticista de la literatura. En varias ocasiones Marías ha propugnado una cerrada defensa del arte como universo con una validez autónoma frente a otros tipos de conocimiento, así como otras ideas cercanas a las de Bloom, como la universal-

8.- BLOOM, Harold (1994): *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.

dad del fenómeno artístico o la autonomía del arte con respecto a los valores ideológicos<sup>9</sup>.

Retomando el hilo, el pensamiento literario autónomo del que hablábamos sería, también, un tipo de pensamiento ideal, válido en sí mismo y sin más objetivo que su propio transcurrir, al que acudimos nosotros como lectores o testigos, como a un sueño, del que no juzgamos su correspondencia con las categorías de la verdad externa al mismo, y es precisamente esta autonomía ideal lo que nos permite su comprensión profunda: asistir a su desenvolvimiento, a su discurrir. Además, incidiendo en esta vía de pensamiento idealista, Marías llega a decir también en otro de sus artículos que la literatura no es fuente de conocimiento sino de reconocimiento<sup>10</sup>, tanto de nosotros mismos como del mundo que nos rodea, por lo que accedemos a saber, por fin, que ya sabíamos lo que no creíamos saber, y comprendemos así que somos no solo lo que hemos sido, sino también lo que descartamos pero pudimos igualmente haber sido.

Estas ideas de raigambre platónica sirven a Marías para introducirse en otro de los ámbitos del conocimiento que más le interesan y que será en el que sus obras se detengan y explayen de forma más morbosa y detenida, como es la de la mezcla de los tres planos de la existencia. Sin duda es éste uno de los ejes capitales de toda su literatura pues es en la relación entre estos tres planos donde encontramos los mayores éxitos de su obra. Estos tres planos son, como nos dice el propio Marías, lo *vivido*, lo *soñado* y lo *imaginado*<sup>11</sup>. Para él, lo vivido representaría la categoría de lo cierto, de lo ocurrido realmente (pero no estamos hablando ahora en términos de hechos ficticios o no ficticios, históricos o inventados, desde el punto de vista del mundo real, externo al mundo literario o artístico, sino de hechos que para el narrador o los personajes, esto es, para los protagonistas textuales, son verdaderos, pertenecen a su mundo real), mientras que lo imaginado se hallaría, por el contrario, en el otro extremo de la ecuación, esto es, en la categoría de lo posible pero no acaecido, de lo verosímil pero hipotético; el sueño, por su parte, sería un terreno fronterizo entre ambas categorías anteriores. Pero lo más interesante de este planteamiento no es que Marías considere esencial que en la literatura, en la narrativa, deban aparecer los tres planos mencionados, idea que ha sido ya profusamente desarrollada y llevada a la práctica,

9.- Por ejemplo, en "Máscara", en *Vida del fantasma*, p. 217, o en "Recochineo", en *op. cit.*, p. 191, entre otros.

10.- "Contar", en *Literatura y fantasma*, p. 117. Ideas cercanas a la teoría platónica del alma y el cuerpo.

11.- "Muerte", en *Literatura y fantasma*, p. 83.

sino la forma en que él considera que deben tratarse cada uno de ellos y sobre todo la forma de relacionarse entre sí. La opción que él adopta es, sencillamente, la de la indistinción, esto es, la de tratar a todos los planos de la misma manera, dotándolos de una misma jerarquía dentro de la ficción. Con esto no queremos decir que se produzca una ambigüedad en el tratamiento de los diferentes planos, o que los límites entre ellos no estén claros o bien delimitados, que no sepamos cuándo estamos asistiendo al desarrollo del pensamiento, el sueño o la vivencia real de un personaje o un narrador determinado (aunque en algunas ocasiones esto también pueda ocurrir), sino que se trata de algo más complejo y más interesante, esto es, que los tres planos, estando generalmente bien delimitados, pesen de igual forma en la construcción de la ficción, adquiriendo la misma jerarquía ontológica; que resulten igualmente imprescindibles para el lector, que contribuyan en igualdad de condiciones a la configuración global de la obra literaria. Así, según esta idea, en la lectura de la obra literaria por parte del lector (igual que en la escritura por parte del autor, porque en este punto los procesos de escritura y lectura resultarían indistinguibles, ya que Marías concibe tanto la escritura como la lectura como procesos de descubrimiento) la construcción del significado provendría en la misma medida de los tres planos, sin privilegiar a ninguno de ellos, y tan determinante sería, por tanto, un episodio vivido como un sueño o como la especulación imaginativa del narrador o de alguno de los personajes para la comprensión global del texto. Es sin duda esta idea una de las que más le preocupa y a la que ha dedicado más páginas, pero no ya en sus artículos o ensayos, sino principalmente en sus novelas; es en ellas donde más ha experimentado en este terreno y donde ha tratado de buscar las soluciones o posibilidades más audaces.

Como un tema estrechamente vinculado con el que acabamos de tratar, otra de las tríadas que más le interesa a Marías es la formada por los tres planos de la experiencia, a saber: lo *histórico*, lo *autobiográfico* y lo *ficticio*. De nuevo nos hallamos ante un caso de indistinción, aunque en esta ocasión va aún más allá de lo visto con anterioridad, ya que ahora los tres planos son tratados de forma homogénea e indiferenciada, el autor no hace ninguna indicación para distinguirlos, es más, juega a la ambigüedad y el juego consiste precisamente en que los tres planos resulten indiscernibles; en definitiva, que se fundan en un único plano de experiencia, una experiencia que será necesariamente literaria, ya que la literatura será la única vía de pensamiento capaz de aunar estas tres realidades tan dispares en una unidad coherente consigo misma. A propósito de estas tres categorías, Marías señala que hay tres posibilidades

de tratar o insertar los acontecimientos y personajes verídicos dentro de las obras de ficción, que serían los siguientes<sup>12</sup>:

- A. En primer lugar, el escritor que quiere hablar de sí mismo, de sus vivencias y experiencias propias, pero al mismo tiempo quiere también ficcionalizarse para así cobrar una mayor "enjundia" literaria. Esta sería una opción totalmente formalista para Marías ya que el éxito del resultado dependerá exclusivamente de la capacidad del escritor para elaborar tal material verídico alejándolo de la verdad original. Se trataría, pues, de novelas en las que aparecerían algunos elementos autobiográficos.
- B. En segundo lugar, nos encontraríamos con las confesiones o autobiografías en las que el autor declara estar contando fidedignamente su vida o partes de ella tal como sucedieron. Aquí el éxito dependería del acierto del estilo, por lo que también podría considerarse como una postura formalista.
- C. Por último, la tercera postura, que es la que más le interesa y por la que apuesta en su propia producción narrativa, es aquella en la que se presenta un texto pretendidamente ficticio pero sin ficcionalizar, esto es, lleno de elementos que parecen verídicos, lo que produce una total ambigüedad entre ambos polos.

Esta tercera vía es la que se ha venido llamando Autoficción<sup>13</sup>, y consistiría, de esta manera, en la difuminación de las fronteras entre los hechos reales y ficticios. Y, de igual forma que ocurría con los hechos vividos, soñados o imaginados, ambos polos son presentados de igual forma, en el primer plano de la ficción, dotados de la misma autoridad narrativa.

Es en esta amalgama de elementos dispares colocados bajo un nuevo prisma, el de unas nuevas relaciones entre ellos (pues mientras antes estaban jerarquizados de forma estanca y piramidal, ahora aparecen indistinta y simultáneamente como en un remolino), donde encontramos la clave de la narrativa de Marías, y su impronta más postmoderna. Todas sus obras narrativas, sobre todo desde *Todas las almas*<sup>14</sup>, de 1989, que fue la primera en la que incorporó elementos autobiográficos e históricos al entramado ficticio, explorarán el terreno pantanoso que habita entre estos planos que cada vez ha hecho más difusos a lo largo de su trayectoria, como podemos com-

probar en los extremos a que llevó esta cuestión en su obra *Negra espalda del tiempo*<sup>15</sup>, de 1998, a la que el propio Marías denomina en alguna ocasión como «falsa novela», aunque en otras la llama abiertamente novela, a secas<sup>16</sup>, una obra en la que, aparte la cuestión de la denominación genérica, que no deja de ser una etiqueta de validez casi exclusivamente académica o pedagógica, los hilos de la ficción y los referentes verídicos han hilado una trenza tan tupida que resultan inseparables, pero lo que nos interesa es el tejido que resulta. Es, pues, en esta dirección en la que se mueve la narrativa de Marías, hacia una profundización en la consideración de la verdad literaria, a la que, como se deduce de todo lo visto hasta aquí, no podemos equiparar de ninguna manera a la verdad empírica. El pensamiento literario es un tipo de pensamiento diferente a los demás y asistido por un mecanismo propio de funcionamiento en el cual no caben las reglas de la lógica ni de la ciencia, la moral o la razón, y es por ello que en su seno se pueden producir las mistificaciones más sorprendentes sin que por ello podamos extrañarnos lo más mínimo; la literatura es un arte con un lenguaje propio que, para Marías, nos habla de nuestra relación con nosotros mismos y con el mundo.

Así pues, si hubiera de ponerse un marbete crítico a la obra narrativa de Marías, sería, como hemos apuntado, el de la autoficción, que es una de las vías por las que más está avanzando la narrativa contemporánea. Sin embargo, en este punto es necesario hacer una aclaración importante: la autoficción, que, como decimos, es uno de los caminos por los que más está transitando la novela en la Postmodernidad, ha ido generalmente de la mano en su desarrollo de estas últimas décadas de otra corriente también típicamente postmoderna como es la metaficción (consistente en la autorreflexividad del discurso literario, que se vuelve sobre sí mismo escrutando sus propios mecanismos de funcionamiento); sin embargo, en el caso de Marías esta conjunción no se produce, es más, Marías rechaza frontalmente los mecanismos de la metaficción; así, su narrativa no se pregunta jamás por su propio estatus, no habla de sí misma, de su construcción como material literario, lo cual acaso destruiría los propósitos que hemos ido desgranando hasta ahora, sino que construye su sentido a través del pensamiento, y de ahí el título de este trabajo. El pensamiento literario como forma de pensar la experiencia humana de sí mismo y del mundo, articulado a través de un juego de perspectivas literarias, pero nunca un pensamiento teórico sobre el

12.- "Autobiografía", en *Literatura y fantasma*, p. 70.

13.- Practicada en España también por otros autores como Vila-Matas.

14.- MARIAS, Javier (1997): *Todas las almas*, 7.ª ed., Barcelona, Anagrama.

15.- MARIAS, Javier (1998): *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara.

16.- "Contra", en *Literatura y fantasma*, p. 128.

propio estatus de la literatura. A Marías le interesa pensar el mundo desde la literatura, no la literatura misma.

Pese a todo el interés que pueden contener todas estas ideas teóricas que las obras ensayísticas y periodísticas de Marías tienen para comprender su concepción del fenómeno literario, donde en realidad reside la verdadera importancia de su obra es, sin duda alguna, en su producción narrativa, primordialmente en sus novelas, auténticos ejercicios de experimentación y profundización en lo que veníamos llamando *pensamiento literario*, por lo que será su análisis lo que resultará más revelador y fructífero. Si bien su producción narrativa es bastante extensa, nuestro interés se centrará principalmente en sus últimas obras, desde *Todas las almas*, aparecida en 1989, ya que será esta última, como apuntábamos anteriormente, la primera en la que aparecen algunos de los rasgos más peculiares y relevantes de su producción. A pesar de ello, nuestro análisis será necesariamente esquemático y superficial, ya que no es este el lugar para profundizar en un terreno tan amplio, y por ello nuestro verdadero interés reside más en sugerir unas líneas posibles de interpretación que en explorarlas a fondo. Si al menos conseguimos este objetivo estaremos más que satisfechos.

Entre la multitud de aspectos en que podríamos detenernos dentro de sus novelas para observar cómo estas llevan a la práctica las ideas que hemos venido esbozando hasta el momento, hablaremos de algunos de los más significativos como son, a nuestro entender, los personajes y narradores, la estructura, el estilo y la cuestión genérica.

Comenzaremos por los personajes que son, sin duda, el centro de todas y cada una de las obras narrativas de Marías, lo cual no debe sorprendernos ya que, como hemos venido diciendo hasta ahora, sus obras están articuladas siempre en torno al pensamiento y este, necesariamente, ha de partir siempre de una persona. Por lo tanto, las novelas de Marías consisten en realidad en un desmenuzamiento de la conciencia de un personaje concreto, que generalmente es el narrador y, por tanto, se expresa en primera persona. Será esta conciencia particular e individual la que, siempre desde su perspectiva propia, analizará el mundo en que vive y nos lo legará a nosotros a través de su discurso narrativo. Así, no se trata de obras corales ni con múltiples puntos de vista; todo lo contrario, las novelas de Marías presentan siempre un único punto de vista, el del personaje-narrador central, lo cual no quiere decir que sean simples o unívocas; antes al contrario, el verdadero interés de Marías es explorar hasta qué punto la conciencia y la mente humanas son extremadamente complejas, densas, incomprensibles y, en muchas ocasiones, incluso contradictorias. Sus obras son ejercicios de ahondamiento en la psique humana desde casos particulares;

cómo una mente observa el mundo, lo recibe, lo interpreta y, posteriormente, y he aquí acaso el punto más importante, nos lo lega a nosotros, lectores y último eslabón de esta cadena informativa, a través de un discurso lingüístico y literario<sup>17</sup>.

Los personajes de Marías son así el eje central sobre el que se articulan todas y cada una de sus obras narrativas, especialmente, como advertíamos, desde *Todas las almas*. Son sus pensamientos y raciocinios, sus miedos y sospechas, sus especulaciones y divagaciones las verdaderas protagonistas de sus obras. Estos narradores que, como decíamos, se expresan siempre en rigurosa primera persona (cómo no, la persona de la propia conciencia), se caracterizan por una indefinición casi absoluta en el plano más puramente físico o externo, esto es, poco o nada conocemos de su aspecto, de su biografía pasada, de sus actos cotidianos; en las novelas de Marías estos detalles poco importan en sí mismos, ya que su objetivo es, como señalábamos, explorar la conciencia y el pensamiento, el mundo de ilusiones y objetivos que habita dentro de cada persona. De ahí que en muchas ocasiones sus narradores o personajes secundarios carezcan de nombre propio o se caractericen por una inexactitud nominal pasmosa, como ocurre, por ejemplo, en su última novela, *Tu rostro mañana*<sup>18</sup>, donde el narrador responde indistintamente a varios apelativos, tales como Jaime, Jacobo o Jacques<sup>19</sup>.

Otro rasgo de estos narradores-conciencias de Marías es consecuencia directa del anterior; son personajes mayoritariamente pasivos, cuya arma es siempre, y de nuevo, el pensamiento y la palabra; el discurso, en definitiva, pero apenas nunca los actos físicos; estos narradores suelen actuar como testigos más que como agentes, y su función principal está en observar los hechos, interpretarlos y discursivizarlos en un posterior acto lingüístico, ya para sí mismos, ya para nosotros, los lectores<sup>20</sup>. Así,

17.- A propósito de la teoría de la polifonía Bajtiniana, mencionada en otra nota anteriormente, vemos ahora que las novelas de Marías no presentan esa conjunción de voces ideológicas que propugna tal teoría, sino una sola y única voz de conciencia que tamiza e interpreta para nosotros toda la multitud de hechos y palabras dispares que se le presentan. Los pensamientos de sus narradores-personaje son siempre complejos y ricos, pero únicos. Incluso las perspectivas disímiles a las suyas son expresadas por ellos mismos.

18.- MARIAS, Javier (2002): *Tu rostro mañana 1. Fiebre y Lanza*, Madrid, Alfaguara, y MARIAS, Javier (2004): *Tu rostro mañana 2. Baile y sueño*, Madrid, Alfaguara.

19.- Otro ejemplo en MARIAS, Javier (2006): *El hombre sentimental*, Barcelona, Debolsillo, p. 70, donde un personaje secundario recibe indistintamente los apelativos de Navarro, Nogueer y Noriega.

20.- Si bien es cierto que los narradores de Marías muy pocas veces apelan directamente al lector, ya que, como decíamos anteriormente a propósito de la metaficción, a Marías le interesa poco el juego literario en sí, el engranaje que hace posible el texto, ya que su objetivo está en el trasfondo, en lo que este envoltorio esconde y ofrece. Una notable excepción puede ser, por ejemplo, el narrador de su novela *El hombre sentimental*, quien, desde la primera frase de la obra, está dirigiendo su discurso directamente al lector. Pero no es el procedimiento habitual en las obras de Marías, sobre todo en las posteriores.

algunos de los oficios recurrentes de estos personajes suelen estar relacionados, como no podía ser de otra manera, con la función de observar: algunos son espías (el mencionado narrador de las dos partes –en preparación la tercera– de *Tu rostro mañana*), otros guardaespaldas o vigilantes (en el relato “Prismáticos rotos”<sup>21</sup>, por ejemplo), y otros fantasmas, una de las figuras favoritas del autor, aunque en este caso son personajes a cuya conciencia, evidentemente, no accedemos (así en el relato “No más amores”<sup>22</sup>). Estos observadores se caracterizan, así, por tres rasgos peculiares que derivan en las tres actividades que realizan primordialmente: observan, conversan, y piensan<sup>23</sup>, lo que se deriva en que interpretan, analizan, y especulan. Estos son los elementos imprescindibles de todas las novelas de Marías, los que les confieren su autonomía y especificidad. Los narradores crean todo el universo narrativo desde su pensamiento, primero, pero a través de su discurso, después. Los demás personajes podríamos decir que son en realidad personajes en ausencia, siempre que se alude a ellos, salvo cuando conversan directamente con el narrador, en cuyo caso pasan a ser también agentes, aunque la mayoría de personajes secundarios nunca hablan directamente con el narrador en sus obras, los posibles intercambios que haya habido entre ellos sólo aparecen ante nosotros en forma de discurso diferido del narrador.

Lo que estos narradores observan fuera de sí, en los demás personajes, es, además, casi siempre detalles de comportamiento, nunca elementos externos; lo que les interesa es aprehender modelos de conducta, entender los móviles y objetivos de las personas, para así poder anticiparse a los mismos. He aquí otro de los temas centrales de la narrativa de Marías: sus personajes observan para conocer, e interpretan para prever. El análisis psicológico es, para estos propósitos, fundamental, de ahí que sus novelas contengan detallados análisis de conciencias y especulaciones sobre las motivaciones de las personas. No interesa tanto acertar o no, sino desarrollar esas herramientas de análisis. El conocimiento, podríamos decir, radica más en el proceso de interpretación que en los resultados obtenidos, al menos eso es lo que más pesa en sus obras; el ejemplo perfecto de este aserto es, de nuevo, el narrador de *Tu rostro mañana*, que se dedica a interpretar personas para anticipar en lo posible sus futuros actos, pero en la mayoría de los casos nunca sabemos si sus predicciones fueron

21.- MARÍAS, Javier (2006): “Prismáticos rotos”, en *Cuando fui mortal*, Barcelona, Debolsillo, pp. 37-47.

22.- MARÍAS, Javier, “No más amores”, en *op. cit.*

23.- Estos tres elementos los menciona también en uno de sus artículos al hablar de su propia producción narrativa, concretamente en “Qué asco”, en *Pasiones pasadas*.

acertadas; no interesa, lo que importa es que la manera en que un hombre interpreta a otro lo define a él que es, a fin de cuentas, lo que verdaderamente le interesa a Marías. Sus obras construyen la conciencia de sus narradores a través de los análisis que estos hacen de terceras personas; así, no importa tanto cómo son los personajes en realidad sino cómo los narradores los interpretan, en cada caso. Este es el verdadero procedimiento de construcción de personajes de Marías, su verdadero acierto y uno de los rasgos más característicos de su prosa.

Un último apunte con respecto a la creación de personajes debería hablar de la característica ambigüedad de las obras de Marías entre personajes de ficción y ecos autobiográficos, aunque no nos extenderemos en este punto porque ya abordamos anteriormente el problema teórico de la mezcla de planos; tan sólo añadiremos que, ciertamente, muchos o la mayoría de narradores de las novelas de Marías poseen, por su indefinición inherente, rasgos perfectamente cercanos y aplicables al autor, aunque en muchos casos otros rasgos vienen a contradecir o rebajar la posible asociación, como sucede por ejemplo en *Todas las almas* (matrimonio, paternidad). De todas formas, aun en el caso de que tales rasgos disuasorios no aparecieran, lo interesante no está en tratar de rastrear posibles huellas autobiográficas en las novelas de Marías ya que sus obras tienen una clara conciencia literaria y, por ende, todos sus elementos han sido ficcionalizados desde el momento en que han pasado a formar parte del discurso literario.

En segundo lugar, la estructura narrativa de las obras de Marías es también, a nuestro parecer, otro de sus grandes logros. Se puede decir que, en cuanto a la organización narrativa, las obras de Marías son plenamente postmodernas, ya que heredan y afilan muchas de las corrientes narrativas que se han ido desarrollando a lo largo del pasado siglo XX, llevándolas en algunos casos hasta sus últimas consecuencias. Así, sus novelas rompen radicalmente con los modelos realistas y tradicionales de la literatura decimonónica y se apartan decididamente de los caminos de la razón, la verosimilitud, o el principio de causa-efecto. Sus novelas son obras, así, fragmentarias, sin desarrollo lineal ni encadenamiento principio-fin; en ellas prima el flujo azaroso y caprichoso de los pensamientos, las divagaciones o las ensoñaciones del narrador (todo parte, como vemos, de la conciencia de sus narradores), que convierten sus obras en discursos prolongadísimos y llenos de incisos, troceados en diferentes subdiscursos que se interrumpen para reanudarse posteriormente, llenos de digresiones, de paréntesis tangentes, etc. En definitiva, las obras de Marías podrían definirse perfectamente con la fórmula que acuñó Sterne para referirse a su propia



obra *Tristram Shandy*, «digresiva, y también progresiva»<sup>24</sup>. En efecto, las obras de Marías avanzan de forma lenta y bifurcada, pero no por ello pierden su cauce; un hilo subterráneo siempre las conduce sutilmente, evitando los peligros de la confusión o la desintegración de los mínimos exigibles a cualquier narración, y este no es otro que el que venimos señalando durante todas estas páginas, es decir, el pensamiento del narrador, que hilvana todos los cabos y homogeneiza los elementos dispares bajo un mismo prisma.

Marías no solo quiebra brutalmente la linealidad narrativa, sino también otro de las bases del esquema de la novela realista, como es el principio chejoviano de la trascendencia de todos y cada uno de los elementos que aparecen en una narración; nada más lejano a las obras de Marías, donde los elementos que aparecen son, en muchas ocasiones, absolutamente intrascendentes o superficiales, tangentes o lejanos a los propósitos de los personajes centrales, anecdóticos en otros casos. Como decíamos, lo único importante es cómo la conciencia personal del narrador o del personaje concreto interpreta cada elemento, y el pensamiento es caprichoso la mayoría del tiempo. Puede pasar por alto un dato vital y demorarse en un detalle de aparente insignificancia. En las obras de Marías, por tanto, no hay una equivalencia directa entre la realidad y el discurso; lo que ocupa más espacio vital no es lo que más pesa en la mente y el pensamiento de nuestra conciencia, de ahí que las páginas de sus novelas estén llenas de digresivos episodios de dudosa relevancia.

Otro de los elementos fundamentales de la estructura narrativa de las obras de Marías es la recurrencia, derivada de la anterior. Los temas en sus obras desaparecen y reaparecen posteriormente bajo otro contexto, se elaboran y reelaboran desde diferentes prismas, ahondando por tanto en las varias dimensiones de los mismos. Un detalle tan aparentemente intrascendente como el descubrimiento de una gota de sangre en la escalera, en *Tu rostro mañana*, llena muchas páginas de ambos tomos (no nos extrañará que vuelva a reaparecer profusamente en el tercero). Un tema, como

24.- STERNE, Laurence (2006): *Tristram Shandy*, Madrid, Alfaguara, p. 62. La traducción de esta edición es obra del propio Javier Marías, que ha reconocido en numerosas ocasiones que esta es una de sus obras predilectas; no en vano, *Tristram Shandy* es una novela escrita en el siglo XVIII pero adelantada a su época en su concepción del género novelístico, lo que la hace tremendamente contemporánea en muchos de sus aspectos. Con respecto al tema de las influencias literarias, lo dejamos para otra ocasión, ya que por sí mismo merecería un trabajo íntegro e independiente; baste mencionar, sin embargo, que el propio Marías no las ha escondido nunca y las ha declarado abiertamente en numerosas ocasiones; por citar algunos nombres capitales, baste con mencionar los de Cervantes (especialmente su humor y la mezcla de los planos de la realidad y la ficción), Joseph Conrad (en la ambigüedad entre elementos ficticios y autobiográficos y en la creación de personajes solitarios), el propio Sterne, Shakespeare (principalmente por la complejidad psicológica de sus personajes), Nabokov o Benet, entre otros.

citábamos al principio de este trabajo, puede ser tratado de todas las maneras posibles y en diversos contextos; en cada caso tendrá matices diferentes, de ahí que las obras de Marías sean tan recurrentes; no hay que confundirse: sus novelas nunca repiten, sino que reelaboran. Reforzando este rasgo, además, está el hecho de que esta serie de elementos recurrentes no solo aparecen de forma discontinua dentro de cada una de sus obras, sino que tienen un alcance superior; podríamos decir que forman parte de un universo literario particular en el que cada una de las obras no es sino un fragmento del mismo, por lo que muchos de estos elementos aparecen de forma recurrente en diversas de las obras de Marías, en cada una de las cuales cumple funciones diferentes dependiendo del contexto en que han sido insertados; así, se refuerza uno de las ideas que expresábamos en la introducción a este trabajo: la producción de Marías es homogénea y reiterativa, vuelve constantemente a los mismos elementos para reinterpretarlos. No es necesario que estos rasgos reiterados sean temas centrales o motivos trascendentales; en muchas ocasiones son tan sólo un nombre (Berta), una imagen (un perro con tres patas) que, si bien en cada caso remiten quizá a un referente específico o diferente, sin embargo tienden un puente por encima del texto particular que lo enlaza con las otras obras del autor, dotándolo así de un significado superior y más complejo.

El tercero de los elementos que vamos a analizar brevemente es el estilo. Como los dos anteriores, no es necesario incidir en que éste será en todos los casos idiosincrásico y particular. Las obras de Marías se sustentan en su discurso, venimos diciendo; y bien, ¿cómo se construye lingüísticamente ese discurso? ¿Qué recursos estilísticos pone en juego su prosa para que el resto de elementos del engranaje narrativo cumplan con éxito sus funciones? Sin duda, no podía ser de otra manera: el estilo de Marías es igualmente demorado, discontinuo, pero preciso y afilado hasta la exasperación. Antes de analizar algunas de sus particularidades huelga dejar claro un punto fundamental: en Marías, el lenguaje, la forma lingüística está indisolublemente ligada al contenido que esa misma forma construye (ya lo mencionábamos anteriormente al describir su poética desde el punto de vista teórico); esto es lógico si recordamos que, para él, escribir es pensar, es interpretar, es conocer, y solo escribiendo se accede a esa forma peculiar de pensamiento que es lo que él denominaba *pensamiento literario*. Por tanto, ambas esferas son indiscernibles en su prosa: el lenguaje condiciona el contenido, y éste, a su vez, pide un estilo determinado. No es casual, por tanto, que su prosa sea, ante todo precisa: cuando el lenguaje mismo es el pensamiento, no cabe lugar para las palabras imprecisas, huecas, retóricas o caprichosas.

Así es la prosa de Javier Marías: afilada, siempre atenta a la palabra exacta, no aproximativa sino certera y directa; es reiterativa porque matiza siempre cada idea con énfasis extremo, con abundancia de adjetivación y con una sintaxis llena de largos periodos yuxtapuestos que confieren a sus párrafos una longitud y profusión extraordinaria. La prosa se detiene en la amplificación, que es uno de sus recursos predilectos, pero nunca con ánimo de redundancia sino de matización; le gusta enfocar cada hecho y cada pensamiento con toda la pluralidad posible, y de ahí esos densos periodos llenos de frases encadenadas, superpuestas, paralelas, que añaden información a pesar de parecer meramente retóricos.

A continuación señalamos algunas de las figuras que aparecen de forma más recurrente en su prosa, y que vienen a ejemplificar lo dicho en los párrafos precedentes; así, por ejemplo, estaría el gusto por la definición (que sin duda es uno de los mecanismos más útiles a la hora de precisar y afinar el significado de las propias palabras del discurso), que aparece abundantemente a lo largo de todas sus obras, de ficción o no ficción, y que le sirven, además de para su uso primario ya anotado, para crear un léxico propio y recurrente que reaparece continuamente; también abundan los juegos de traducción (que vienen a ser otra forma de matizar el significado de las palabras mediante el contraste con lenguajes diversos en los que acaso las cosas deberían decirse de otra manera, aunque este tema de la traducción, que es otra de las preocupaciones fundamentales de Marías, merecería por sí solo un trabajo aparte que, por falta de espacio, no vamos a poder abordar aquí); asimismo la descripción de imágenes (muchas de las cuales aparecen reproducidas en sus propios textos) cobra una vital importancia en sus obras, lo cual le sirve tanto para establecer una correspondencia directa entre las palabras y las imágenes o realidades físicas a que remiten (de nuevo la precisión léxica), como para realizar los ejercicios de interpretación a que tan asiduamente se ven empujados sus protagonistas; por último, también cabría destacar el uso del presente de indicativo como forma sentenciosa y proverbial; en efecto, este es el tiempo verbal en que los narradores de las novelas de Marías suelen expresar su discurso cuando pretenden establecer sus conclusiones o hipótesis, sus sospechas o vaticinios, ya que es la forma apta para expresar las verdades que se pretenden universales o de validez absoluta; su discurso resulta, consecuentemente, aforístico y lleno de sentencias cargadas de pensamiento<sup>25</sup>.

25.- En el artículo titulado "Volveremos", en *Literatura y fantasma*, p. 236, Marías realiza una apología de la obra de Benet, del que se reconoce discípulo, y, entre los rasgos que destaca principalmente de su obra, señala fundamentalmente los «latigazos de su pensamiento», que conforman, para él, «algunos de los aforismos o muestras de pensamiento literario más profundos e inquietantes de nuestra lengua».

Estos rasgos estilísticos que Marías domina y cultiva profusamente constituyen, sin duda, uno de los principales rasgos distintivos de su obra; sin embargo, nos acercan quizá a uno de los aspectos en los que acaso su teoría y su práctica literaria difieren de forma más notoria; antes mencionábamos la repulsa que Marías siente por las prácticas metaliterarias tan recurrentes en la Postmodernidad; pues bien, estos rasgos mencionados no dejan de ser en esencia metaliteratura, ya que su propósito fundamental es centrar la atención en el propio discurso lingüístico que está construyendo el texto, aunque si tenemos en cuenta que el propio Marías considera que no existe distinción entre forma y contenido, por los motivos que aducíamos antes, tal vez pueda disculpársele.

Por último, el cuarto rasgo de su obra que vamos a mencionar será el de la cuestión genérica, que es sin duda uno de los que más polémica ha suscitado por su hibridación. En efecto, las novelas de Marías, y este es uno de los rasgos que más se han acentuado en sus últimas obras, no se adscriben al género novela tal como comprendemos el mismo desde la teoría literaria de los géneros. Volviendo a los modelos realistas que convocábamos anteriormente, la teoría de los géneros no ha sido capaz de responder de manera totalmente satisfactoria a la rápida evolución de la práctica literaria en el siglo XX, especialmente en el caso de la novela que, acaso por ser el género mayor de nuestra época, es el que ha sufrido una mayor transformación. La novela ha adoptado en el siglo pasado una multiplicidad inmensa de formas y enfoques, pero en la mayoría de casos su experimentación la acercaba a otros terrenos diversos pero permaneciendo dentro de las categorías de la ficción (novelas cercanas a otras formas de ficción como el cómic, el cine, metanovelas, novelas de experimentación lingüística, etc.). El camino que Marías ha seguido, y que otros como él practican desde las últimas décadas del siglo pasado supone, sin embargo, la invasión o acercamiento a los terrenos de la no ficción, y es esta indeterminación, unida además a la predominancia absoluta del discurso frente a la narración propiamente dicha dentro de sus obras, lo que las han convertido en un tanto inclasificables dentro del panorama literario español contemporáneo. Algunas pueden considerarse más tradicionales en cuanto a sus formas, como por ejemplo *Corazón tan blanco*, o la gran mayoría de sus relatos (en los que ha experimentado mucho menos que en sus novelas, en todos los niveles) aunque otras han llegado a mezclar de tal forma ambas dimensiones que han acabado en un terreno ambiguo y difuso (el caso más paradigmático es, como ya mencionábamos, el de su obra *Negra espalda del tiempo*).

No hay ningún problema en seguir considerando a sus obras como novelas, pues la amplitud del género es conocida, pues la cuestión genérica no deja de ser una cuestión de distribución y catalogación de las obras dentro de la serie literaria; lo que realmente nos interesa es ver cómo, dentro de cada una de sus obras, elementos pertenecientes a órdenes diversos (la ficción absoluta, la ficción posible, la realidad ficcionalizada, la realidad histórica y verídica), se mezclan para formar un producto nuevo y enteramente literario, gracias al uso de un discurso que nivela todos estos ámbitos al someterlos a unos mismos procedimientos de pensamiento literario.

Después de todo lo dicho hasta aquí, solo queda preguntarnos, en última instancia, qué es lo que en verdad sustenta las novelas de Marías. No es la acción física ni es la reflexión metaficticia, como hemos venido explicando hasta aquí, sino el flujo de los pensamientos, que lo abarcan todo en sus obras, todos los planos y todos los actos, porque, y he aquí quizá una de las claves de su escritura, nada se nos presenta nunca en su inmediatez en sus obras, sino siempre recontado a través de un acto de pensamiento y reflexión posteriores, de un recuento de los hechos, siempre destilados previamente por el pensamiento. Así, el pensar en las obras de ficción de Marías es el verdadero acto de creación de significado, pues existen los hechos empíricos, los sueños, las divagaciones, pero sólo a través de la reflexión y el pensamiento, todos ellos cobran su verdadera importancia y su categoría plenamente literaria. El pensamiento, como forma de creación de contenido, nivela todos los elementos que pasan por su cedazo, de ahí que en las obras de Marías todos los niveles posibles de la experiencia y de la realidad pertenezcan a una misma dimensión global y unitaria; el pensamiento literario es, así, la manera de transformar la masa informe de experiencias humanas en una realidad homogénea y particular, dotada de unas reglas propias. Podemos decir, por tanto, que el discurso que configura las novelas de Marías es un discurso diferido, ya que surge después del pensamiento. El pensamiento es solitario y personal, y el discurso lo convierte en texto.

Por tanto, ¿cómo admitir las críticas tan numerosas que achacan a las novelas de Marías una total falta de acción y una morosidad desesperante en el discurso y la reflexión? Esperamos haber podido demostrar, aunque haya sido de manera tan sucinta, que en las novelas de Marías, en toda su narrativa, en realidad, hay acción permanentemente, acción densa y compleja, aquella que tejen los pensamientos y no la que pertenece únicamente al plano físico de la experiencia. Pensar es la acción que mueve todas sus obras y a todos sus personajes. Si el aspecto exterior que sus obras adquieren es el de textos fragmentarios y extremadamente digresivos, dispersos y

deslavazados, no es porque sean una suma de elementos inconexos y caprichosos, sino porque la Postmodernidad nos ha enseñado que alcanzar el verdadero conocimiento, la totalidad, es imposible, de ahí que se renuncie a este propósito en pro de ofrecer las pequeñas parcelas de conocimiento incompleto que podemos alcanzar<sup>26</sup>.

26.- Expresa estas ideas en el artículo "Edad", en *Pasiones pasadas*, p. 111.