

[Faint text]

[Faint text]

[Faint text]

[Faint text]

[Faint text]

[Faint text]

[Faint text]

[Faint text]

[Faint text]

[Faint text]

[Faint text]

[Faint text]

[Faint text]

[Faint text]

[Faint text]

LA ESCRITURA DE JAVIER MARIÁS: INVENTAR Y PENSAR

Cristina de Peretti
UNED

Hay escritores horribles, malos, pasables, buenos y excelentes. Los hay incluso geniales. Pero también hay otros en los que su calidad es un asunto secundario, aunque sin duda se les reconozca. Son los escritores que crean adicción, o dicho de otra forma, con los que el lector establece una relación más parecida a la del hinchado de fútbol con su equipo o a la de la quinceañera con su idolo musical. De esos autores se lee todo (hasta lo secundario o menos bueno) y se quiere siempre más; se atiende y hasta se recorta cuanto se publica sobre ellos, se guardan las entrevistas y las reseñas de sus obras, se compran grabaciones o videos si los hay: fácilmente se convierte uno en coleccionista. Estos escritores son rarísimos, más infrecuentes incluso que los geniales, y ya es decir. Y la falta de textos suyos se vive como una privación.

(J. Mariás, *Literatura y fantasma*)

Por lo que a mí respecta, el fútbol me resulta totalmente indiferente y mis quince años llevan ya mucho tiempo relegados a la mochila de los recuerdos, aunque no del olvido. Sin embargo, cuando leo las anteriores palabras de Mariás no puedo por menos que sentirme plenamente identificada con esa adicción que él describe. Lo confieso, soy adicta. Adicta a Javier Mariás. He leído incluso su libro titulado *Salvajes y sentimentales*, y eso que, como acabo de decir, el fútbol no me interesa en

absoluto... Pero, en cambio, me apasiona la escritura de Marías, su prosa tan densa (algunos lectores y críticos aseguran que difícil) que acumula, con una puntuación sin duda heterodoxa (lo cual –a mí entender– es una virtud más que un demérito), una proposición tras otra con gran profusión de circunloquios, de enumeraciones y de disyuntivas; una prosa extremadamente trabajada y continuamente atenta al lenguaje, esto es, a mirar con lupa, precisar y matizar constantemente el sentido de una palabra, de una frase o de una expresión así como a rastrear y a desentrañar toda una serie de equivalencias lingüísticas entre distintos idiomas (influencia, sin duda, de su faceta de traductor); y me apasionan asimismo las historias que cuenta y que inventa, los comentarios, las reflexiones y los razonamientos que desliza cada dos por tres en sus novelas y relatos, en sus ensayos, artículos y columnas de periódico. En una palabra, me apasiona su pensamiento, su pensamiento literario, como a él a veces también le gusta calificarlo.

Al no dedicarme profesionalmente a la literatura, no sé exactamente si lo que hoy en día entienden los filólogos por “pensamiento literario” tiene o no algo que ver con aquello a lo que apunta Marías cuando utiliza esta expresión refiriéndose a un pensamiento literario «en forma de narraciones o historias o de versos o de diálogos y monólogos»¹ que pertenece a la tradición novelística pero que, en la actualidad –asegura–, tiende a olvidarse ya que son muchos los críticos que han renunciado a hablar de éste y muchos también los novelistas que han renunciado a practicarlo, «olvidando que se trata –añade Marías– de una de las formas de pensamiento más iluminadoras, libres e imprescindibles desde que los hombres empezaron a pensar por escrito»²:

[...] sé que al escribir o al contar historias e inventar personajes he sabido o he reconocido o he pensado cosas que sólo en la escritura pueden saberse o reconocerse o pensarse. A veces sólo en la ficción, esto es, en la escritura de novelas y cuentos. A menudo recuerdo la existencia de algo que tiende a olvidarse y que antiguamente se llamó “pensamiento literario”, diferente de cualquier otro, del científico y el filosófico y el lógico y el matemático y hasta el religioso o político. No se trata, claro está, de pensamiento sobre la literatura ni sobre lo literario; sino de un pensar literariamente sobre cualquier asunto, y es este un pensar privilegiado y a la vez difícil, porque puede contradecirse y no está sujeto a razonamiento ni a argumentación ni a demostraciones. Puede parecer arbitrario y caprichoso y también ridículo, puede contener una visión y su contraria, opiniones y juicios opuestos y hasta aseveraciones no del todo comprensibles ni analizables por el entendimiento, quizá más por el discernimiento. Pero esas

1.- MARÍAS, Javier (2001): “Una pobre cerilla” (1997), en *Literatura y fantasma*, edición ampliada, Madrid, Alfaguara, p. 414.

2.- MARÍAS, Javier (2001): “Volveremos” (1992), en *Literatura y fantasma*, ob. cit., p. 236.

proposiciones a veces gratuitas y enigmáticas *dicen*, en su mundo, de representaciones, y lo que es más llamativo, a menudo las *reconocemos* como verdaderas, y pensamos: “Sí, esto es así”. A diferencia de otras clases de pensamiento, que sí son formas de conocimiento, el literario es más bien una forma de reconocimiento, para mí al menos. O dicho de una manera a la vez simple y enrevesada: es una forma de saber que se sabe lo que no se sabía que se sabía. Acaso porque no podía expresarse. La literatura que a mí me interesa leer –y por tanto intentar escribir– es muy variada. Pero toda participa de eso: no cuenta lo consabido, sino lo sólo sabido y a la vez ignorado. O, en menos palabras: sin poder explicarlo, cuenta el misterio.³

Pararse a pensar con el fin de comprender e incluso de reconocer un poco mejor tanto el mundo como a nosotros mismos –lo cual vendría a ser lo mismo⁴–. En eso consiste en definitiva, para Marías, el pensamiento literario que, al contar «lo sólo sabido y a la vez ignorado», es «una forma de saber que se sabe lo que no se sabía que se sabía». Por eso mismo, añade: «[...] cada época necesita esa clase de pensamiento aplicado a sí misma, porque precisamos la indagación de nuestra propia zona de sombra, que no coincide en todo con la de nuestros antepasados»⁵. Una «zona de sombra» en la que el pensamiento literario –así como las artes en general– no puede por menos que adentrarse con el fin de indagar en ella y de dar cabida a todo aquello que no observamos ni percibimos normalmente pero que, no por eso, deja de alguna manera de tener lugar y de formar parte integrante de nosotros y del mundo.

Aunque probablemente, en su trayectoria literaria, Javier Marías sea fundamentalmente conocido por sus novelas, por sus relatos breves o cuentos así como por sus columnas de opinión (género que –asegura– requiere una actitud muy diferente a la de novelista), no menos interesantes e importantes son otras facetas suyas (de las que desgraciadamente no podré ocuparme aquí) como son la de lector (Marías se reivindica siempre lector antes que escritor) y ensayista, un lector que sin duda alguna escribe también a su vez acerca de aquello que ha leído; la de traductor (entre otros, Marías ha traducido a Thomas Hardy, Nabokov, Faulkner, Conrad, Yeats y, por supuesto, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne que le valió el Premio Nacional de Traducción de 1979). La traducción es sin duda una de las actividades a la que Marías ha dedicado buena parte tanto de su vida como de sus reflexiones; una tarea que él considera tan gratificante y apasionante como la del escritor, así como un magnífico adiestramiento, por delante incluso de la

3.- MARÍAS, Javier (2001): “Una pobre cerilla” (1997), en *Literatura y fantasma*, ob. cit., p. 415.

4.- MARÍAS, Javier (2001): “La traducción como fingimiento y representación” (1982), en *Literatura y fantasma*, ob. cit., pp. 384-389.

5.- MARÍAS, Javier (2008): “Sobre la dificultad de contar” (Discurso leído el 27 de abril de 2008 en su recepción pública), Madrid, Real Academia Española, p. 39.

lectura, para aprender a escribir (como ha declarado, por ejemplo, hace poco en esa lección magistral impartida en la Universidad de Talca (Chile) con ocasión del Premio Iberoamericano de Letras José Donoso que se le otorgó en 2008). Finalmente, no se puede olvidar tampoco su desinteresada labor como editor de un buen número ya de libros en muchas ocasiones desconocidos y siempre indefectiblemente atractivos que vienen publicándose, desde el año 2000 hasta hoy, en esa editorial que tiene por nombre el de ese literario Reino de Redonda, reino ficticio a la par que real del que Marías fue nombrado rey en 1997.

Cuando escribe sus columnas de opinión (a lo largo de tantos años ya en diferentes suplementos dominicales), Marías lo hace ante todo como un ciudadano que, atento a lo que ocurre a su alrededor, se detiene a «pensar un rato con la perspectiva de otro a quien no suele bastar lo que la mayoría piensa o [...] lo que ya piensa la época por nosotros»⁶ al abordar asuntos a menudo controvertidos que nos atañen a todos como son, por no poner sino algunos ejemplos, los abusos del partido de turno en el poder, la pusilanimidad de lo políticamente correcto y la puerilidad de las sociedades actuales, las incongruencias de la burocracia y de los servicios públicos, los atropellos que padecen nuestras ciudades (obras, ruidos, suciedad, tráfico, festejos varios) así como un largo etcétera del que es imposible rendir aquí debida cuenta.

Pese a toda la ironía de la que es capaz y que sin duda es mucha (basta con recordar tantos y tantos episodios verdaderamente cómicos en sus novelas), el Marías ciudadano no ve con demasiada benevolencia el presente que nos ha tocado vivir y tiene la desagradabilísima sensación de estar rodeado de una ceguera y de una falta de sentido común generalizadas. Por eso mismo, como ciudadano responsable, escribe sus columnas semanales no tanto con el fin de influir en los demás —aunque Marías no duda nunca en decir vehementemente lo que opina y en adoptar una postura contundente en esos problemas que nos afectan a todos— cuanto con el fin de estimular a la gente para que piense por sí misma en lugar de aceptar de una forma impersonal, pasiva e irresponsable lo que Marías denomina «lo consabido», esto es precisamente, lo que la época (con demasiada frecuencia a través de los medios de comunicación) ya ha pensado por nosotros.

Sin embargo, frente a este Marías, ciudadano responsable al que dichas columnas de opinión le proporcionan —según asegura— cierta sensación de fracaso permanente, el Marías novelista escribe sus relatos con un sentido de la responsabilidad bien distinto ya que, en las novelas, al autor o, si se prefiere, al narrador, le está permitido observar como un simple testigo —el ciudadano responsable aquí ha desaparecido—

6.- MARÍAS, Javier (1999): *Seré amado cuando falte*, Madrid, Alfaguara (contraportada).

cómo ocurren las cosas sin necesidad de juzgar ni de hacerse responsable de su valor moral: «A mi modo de ver, no sólo la literatura sigue sin tener nada que ver con la moral, sino que lo último que ha de encerrar es una “lección” de la clase que sea»⁷.

Para Marías, lejos de convenciones y de ortodoxias, la novela no deja de ser un género poco definido y definible que, sin duda por eso mismo, ha terminado por convertirse en una especie de cajón de sastre. Dicho de otra manera, en la actualidad al menos, la novela sería un género híbrido y flexible, tan huidizo y abarcador que, de alguna forma, lo acepta y asimila todo, haciendo con frecuencia suyos territorios que antes le estaban vetados. En la novela, la libertad para imaginar, para inventar, es absoluta. Por eso, escribir novelas no sólo permite relatar un mundo ficticio en el que todo cabe y todo es posible, incluso lo más impensable y lo más inverosímil (lo cual no impide que sea preciso que la ficción tenga también que saber fingir), sino que asimismo el novelista es el único que, recreándolo en la ficción, puede contar un suceso real. De no ser así, contar algo que ha sucedido en la realidad resulta muy difícil, cuando no imposible. Ahora bien, para que el novelista pueda relatar una historia y, sobre todo, para que el lector pueda creérsela, resulta imprescindible tanto que el novelista o, mejor dicho, que la ficción sepa fingir de una manera verosímil como que el lector acepte o aparente “dejarse engañar” haciendo como que o como si el cuento, el relato o la novela que está leyendo fuese una historia real. Este acuerdo tácito que consiste en fingir, en simular estar leyendo, viendo o escuchando algo real cuando todos sabemos perfectamente que es ficticio es una característica —asegura Marías— no sólo de la literatura sino de todos los modos de representación, incluido el teatro, el cine y, por supuesto, la traducción, actividad a la que, en este sentido, Marías dedica, en *Literatura y fantasma*, un magnífico ensayo titulado «La traducción como fingimiento y representación»:

[...] ¿Qué hace posible que se acepte sin reservas la traducción al tiempo que se sabe que lo que caracteriza y singulariza a una obra literaria es en gran medida, por no decir primordialmente, la lengua que la alberga y que la ha posibilitado?

[...] todos saben, todos sabemos, que una obra traducida no es ya exactamente, no puede ser exactamente la obra del autor que la escribió: la propia y brutal modificación que supone el cambio de lengua invalida esta posibilidad, impide que se trate de *la misma obra*. Es sin duda otra cosa; y sin embargo podríamos decir que desde tiempo inmemorial se simula, *se hace como* que sigue siendo la misma. Es por esta razón por la que, a mi modo de ver, se podría comparar la actividad de traducir con cualquiera de los modos habituales de representación, tanto de los consagrados por siglos de tradición como de los más modernos, pues todos ellos precisan de convenciones semejantes para su existencia.

7.- MARÍAS, Javier (1999): “Seis recomendaciones superficiales a los críticos jóvenes” (1990), en *Pasiones pasadas*, 2ª ed., Madrid, Alfaguara, pp. 217-218.

[...] el lector *sabe* que Dickens no pudo en modo alguno escribir las frases que él lee en castellano; sin embargo hace como que son sus palabras, escritas de su puño y letra, las que le llegan, poniendo en suspenso su conocimiento de un trasvase y una mediación: hace como que lee a un Dickens dotado del don de lenguas, es decir, acepta la estrafalaria idea de que así es como él entendería a Dickens si se hubiera obrado con su prosa un milagro parecido al que sobrevino a los apóstoles después de Pentecostés, cuando, hablando en su lengua —en la única que sabían—, se producía el portento de que cada oyente los escuchaba en la suya propia.

[...] Todo lector está al tanto, como dije, de que se ha operado en el texto una transformación que paradójicamente le permite leer lo que escribió un autor en una lengua que él ignora y al mismo tiempo le impide radicalmente conocer ese texto tal como es. Pues bien, para que ese lector ponga en suspenso esa certeza, ese saber, necesita asimismo, como el espectador, ser convencido por el traductor, el cual está llevando a cabo, si bien se piensa, una operación tan osada como descabellada, a saber: está haciendo que lea inglés —por ejemplo— alguien que desconoce ese idioma. O para ser más exactos, está intentando que el lector de su texto en español crea estar leyendo en inglés a pesar de estar haciéndolo evidentemente en español. Para que semejante disparate (desde el punto de vista del sentido común) acontezca, es obvio que también en ese ámbito es necesaria la verosimilitud.⁸

En el discurso que pronunció el 27 de abril de 2008 con motivo de su recepción pública como nuevo miembro de la Real Academia Española, Marías se refirió precisamente —como cuestión central del mismo— a la dificultad si no a la imposibilidad de contar, de contar lo ocurrido o verídico porque —resumiendo mucho lo que dice Marías— la realidad es tan ambigua como múltiples son también los puntos de vista desde los que se la puede observar y, por eso, el lenguaje nunca logra abarcarla del todo. De ahí precisamente —sigue afirmando Marías— que los novelistas, los que relatan historias ficticias, sean los únicos que logran contar lo sucedido «sin objeciones ni cortapisas, o sin que nadie nunca nos enmiende la plana ni nos llame la atención y nos diga: “No, esto no fue así”»⁹. Dicho también de otra manera, la mentira sería una palabra que estaría desterrada del ámbito de la literatura: «[...] yo tenía entendido que la literatura no “mentía”, sino que *inventaba*, y que entre ambas cosas había una diferencia clara, sobre todo si recordamos lo que etimológicamente quiere decir “inventar”, a saber: descubrir, hallar»¹⁰.

8.- MARÍAS, Javier (2001): “La traducción como fingimiento y representación” (1982), en *Literatura y fantasma*, ob. cit., pp. 384-389.

9.- MARÍAS, Javier (2008): “Sobre la dificultad de contar” (Discurso leído el 27 de abril de 2008 en su recepción pública), Madrid, Real Academia Española, p. 39.

10.- MARÍAS, Javier (1999): “Seis recomendaciones superficiales a los críticos jóvenes” (1990), en *Pasiones pasadas*, ob. cit., p. 218.

La vida y la escritura —asegura Marías— no están reñidas. Por eso mismo no concibe mejor forma de vivir que la de escribir, «jugando en casa, como un niño, con papel», de acuerdo con la poética descripción de la actividad literaria que en su día dio Stevenson y que a Marías tanto le gusta¹¹. En los últimos años, ha llegado incluso a confesar que siente la escritura como un verdadero refugio. Aunque, eso sí, siempre ha matizado: «sólo concibo escribir algo si me divierto, y sólo puedo divertirme si me intereso»¹².

Pero, de la misma manera que la vida y la escritura no están reñidas, tampoco lo están la realidad y la ficción. Ambas conviven, no se excluyen y son, por lo demás, la base de todas las novelas que se han escrito en el mundo a lo largo de la historia. La ficción acompaña siempre a la realidad como parte de la misma o, si se prefiere, la realidad a menudo está invadida mucho más de lo que aparenta por toda una serie de situaciones o de coincidencias azarosas que parecen más propias de la ficción. Sin ir más lejos, por ejemplo y como ya apunté hace un momento, en 1997, el propio Javier Marías se vio de pronto convertido en rey de Redonda, ese reino tan literario y ficticio como real. De hecho, todo puede convertirse en ficción; para ello —asegura Marías— basta con aplicarle la mirada de la imaginación. Lo que hace la novela, por consiguiente, es recrear ficticiamente una serie de circunstancias de esa vida real. Escribir no deja pues de ser una forma de observar la realidad y, dado que lo no contado no existe nunca del todo («el mundo depende de sus relatores», repite Marías en *Mañana en la batalla piensa en mí*¹³), la vida puede ser más o menos fructífera en virtud de lo que, además de vivirla, sobre ella se imagina y se cuenta:

Pero es que justamente para contar eso, lo que nos ocurre, nunca basta con haberlo vivido, ni siquiera con saber observarlo ni saber explicarlo, ni siquiera con entenderlo, sino que además hay que imaginarlo, y a eso no parece hoy dispuesto casi nadie. Y sin embargo, una vez imaginado lo real y vivido, lo mirado y oído, lo descartado y conocido, lo omitido y perdido, quizá sea sólo entonces cuando pueda uno empezar a contárselo, y a creérselo.¹⁴

Esta borrosa línea que se da entre la realidad y la ficción, pese a lo que suele creerse, tampoco se torna siquiera algo más nítida en el campo de la autobiografía ya que —como dice Marías— «quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser»:

Todos tenemos en el fondo la misma tendencia, es decir, a irnos viendo en las diferentes etapas de nuestra vida como el resultado y el compendio de lo que nos ha

11.- MARÍAS, Javier (2001): “Autobiografía y ficción” (1987), en *Literatura y fantasma*, ob. cit., p. 77.

12.- MARÍAS, Javier (2001): “Autobiografía y ficción” (1987), en *Literatura y fantasma*, ob. cit., p. 78.

13.- MARÍAS, Javier (1997): *Mañana en la batalla piensa en mí*, 3ª ed., Madrid, Alfaguara, por ejemplo, pp. 337 y 411.

14.- MARÍAS, Javier (2001): “Imaginar para creer” (1998), en *Literatura y fantasma*, ob. cit., p. 215.

ocurrido y de lo que hemos logrado y de lo que hemos realizado, como si fuera tan sólo eso lo que conforma nuestra existencia. Y olvidamos casi siempre que las vidas de las personas no son sólo eso: cada trayectoria se compone también de nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos, de lo que una vez dejamos de lado o no elegimos o no alcanzamos de las numerosas posibilidades que en su mayoría no llegaron a realizarse –todas menos una, a la postre–, de nuestras vacilaciones y nuestras ensoñaciones, de los proyectos frustrados y los anhelos falsos o tibios, de los miedos que nos paralizaron, de lo que abandonamos o nos abandonó a nosotros. Las personas tal vez consistimos, en suma, tanto en lo que somos como en lo que no hemos sido, tanto en lo comprobable y cuantificable y recordable como en lo más incierto, indeciso y difuminado, quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser.¹⁵

En cualquier caso, para Marías, habría a su vez tres formas de enfrentarse con un material vivido, verídico, no inventado. La del memorialista, por un lado, la del novelista autobiográfico, por otro lado, y finalmente la que resulta sin duda más interesante: la del autor que «presenta su obra como obra de ficción, o al menos no indica que no lo sea»¹⁶. Ahora bien, añade Marías:

Así como el memorialista procura dar continuas pruebas de su veracidad y convencer al lector de que lo que relata es cierto y le sucedió a él, el autor; así como el novelista autobiográfico camufla lo “verdadero” e intenta convencer al lector de que lo que cuenta es “inventado” y no le ha sucedido a él, el autor; este tercer tipo de escritor, al presentar su texto como ficción pero no hacer nada para ficcionalizarlo, lo que quizá está haciendo es indicar ambas cosas a la vez. Es decir, que lo relatado le sucede a él, el autor, y al mismo tiempo no le sucede a él, el autor, en la medida en que *en realidad no ha sucedido*, ni a él ni a nadie en absoluto; aunque en la medida en que sucede en su obra de ficción, sea a él, el autor, y a nadie más a quien sucede. Se trata de una *mise en abîme*...¹⁷

En bastantes ocasiones, el propio Marías ha llevado a cabo este tipo de *mise en abîme*. No tenemos más que recordar alguno de sus cuentos como, por ejemplo, “Todo mal vuelve”¹⁸ que Marías asegura que es lo más autobiográfico que ha escrito en su vida (como puede comprobarse, por otra parte, al leer su artículo “La muerte de Aliocha Coll”¹⁹), pero también su *Negra espalda del tiempo*, que el mismo Marías califica de “falsa novela” por más de un motivo sin duda, o su novela *Todas las almas*,

15.- MARÍAS, Javier (2001): “Lo que no sucede y sucede” (1995), en *Literatura y fantasma*, ob. cit., pp. 112-113. Véase también, en este mismo libro, “Siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas” (1993), p. 163, y “Todo es nuestro” (1996), p. 210.

16.- MARÍAS, Javier (2001): “Autobiografía y ficción” (1987), en *Literatura y fantasma*, ob. cit., p. 77.

17.- MARÍAS, Javier (2001): “Autobiografía y ficción” (1987), en *Literatura y fantasma*, ob. cit., p. 78.

18.- MARÍAS, Javier (1997): “Todo mal vuelve” (1994), en *Cuando fui mortal*, ob. cit., pp. 103-131.

19.- MARÍAS, Javier (1999): “La muerte de Aliocha Coll” (1990), en *Pasiones pasadas*, ob. cit., pp. 94-97.

que parece un relato autobiográfico o, mejor aún, un falso relato autobiográfico, esto es, un relato autobiográfico verdadero sin parecerlo, en cualquier caso, un relato a cuyo narrador (del que, por cierto, nunca se llega a decir el nombre en esta novela; y hemos de esperar trece años, esto es, al primer tomo de *Tu rostro mañana* [2002], novela de la que ese personaje antaño sin nombre vuelve a ser el narrador, para saber por fin que se llama Jacques o Jacobo o Jaime Deza) Marías define muy significativamente como «quien yo pude ser pero no fui», como «quien no es Nadie y sin embargo se me parece» y, finalmente, como «Nadie, Cualquiera, o por lo menos [...] Otro-además-de-mí»²⁰.

Cuando escribe una novela (a veces, sencillamente, porque una imagen, una frase o una situación requieren que se les dé «cabida de tinta y papel»), lo que hace Marías, según él mismo declara, es «errar con brújula»²¹, avanzando siempre a tientas, tanteando el terreno, sabiendo quizá a dónde quiere llegar pero sin tener en absoluto idea de cómo se va a desarrollar el viaje. Escribir como si tuviese un mapa delante, esto es, con un proyecto bien definido, no le produciría más que aburrimiento porque lo que a Marías le interesa ante todo en el acto de escribir es el proceso de averiguación, el propio hacerse y discurrir de la novela: que las cosas puedan ser de una forma pero también de otra y que siempre haya «algo nuevo o cambiante por descubrir o comprender»²². Así también, por ejemplo, algunos aspectos del relato que, en un principio, podrían parecer anecdóticos o insignificantes, a lo largo de la lectura o de una nueva lectura, adquieren un sentido muy diferente.

Sólo una historia, sólo una intriga, sólo un argumento por buenos que sean, o unos personajes graciosos o intensos o pintorescos o “entrañables” sin más, o una escritura meramente donosa u ornamental, no serán nunca nuevos ni cambiantes a la segunda vez, como tampoco lo sería un texto tan encajado y cerrado, tan hilado y liso y compacto, todo él tan “pertinente”, que a la primera lectura ya no dejara ningún resquicio: también se quedaría sin ningún misterio. (Pero sólo se queda sin misterio lo que jamás lo ha tenido en realidad.)²³

Sin duda, las historias que, a través de sus narradores, escribe Marías cuentan con unas tramas muy originales que, sin embargo, giran por lo general en torno a asuntos y situaciones sumamente cotidianos los cuales, no por su cotidianeidad, dejan de prescindir de intrigas, muertes, traiciones y violencias varias. En cuanto a los desenlaces, la mayor parte de las veces sorprendentes e inesperados, nunca dejan

20.- MARÍAS, Javier (2001): “Quién escribe” (1989), en *Literatura y fantasma*, ob. cit., *passim* (más concretamente, pp. 101 y 103-106).

21.- MARÍAS, Javier (2001): “Errar con brújula” (1992), en *Literatura y fantasma*, ob. cit., pp. 107-110.

22.- MARÍAS, Javier (2001): “Contra la costurera y el decorador” (1999), en *Literatura y fantasma*, ob. cit., p. 132.

23.- *Ibid.*

cerradas, para el lector, las puertas a toda una serie de perspectivas y de posibilidades. Ahora bien, lo que probablemente más llama la atención y resulta más inconfundible, en las novelas de Marías, son esos procesos mentales del narrador que hacen asimismo que el lector no pueda por menos que detenerse a pensar: «[...] el juego no consiste principalmente en entender o saber o seguir una historia aterradora y magnífica, sino más bien en leer, y en parar y asombrarse, y en seguir leyendo»²⁴, asegura el Marías no sólo escritor sino también y antes que nada lector refiriéndose, en este caso, a las novelas de Juan Benet, su querido maestro y amigo.

Los narradores de Marías hablan siempre en primera persona (sólo en *El siglo* [1983] se alternan los capítulos escritos en primera y en tercera persona) y, por consiguiente, nunca pueden (al menos, los narradores vivos) saberlo todo acerca la historia que están contando. De ahí esas “narraciones hipotéticas” tan características de las novelas de Marías, recorridas de arriba abajo por todo tipo de consideraciones, dudas, suposiciones y reflexiones que asaltan a los narradores y que, aunque a veces puede parecer que trastocan o, si se prefiere, difuminan y, en cierto modo, frenan los hechos concretos que se están relatando, no dejan de ser consustanciales al relato, esto es, al discurrir de una historia en la que las especulaciones del narrador y los incidentes del relato se van deslizándose con gran destreza las unas en los otros.

La errabundia (un término, en mi opinión, precioso que, hasta donde yo alcanzo, sólo utiliza Marías y que considero que debería empezar a utilizarse con mucha mayor frecuencia) de los relatos de Marías no deja pues, en cierto modo, de ser tan sólo aparente. Las digresiones de los narradores siempre se insertan en la historia, con una capacidad asociativa impresionante²⁵, mediante la recuperación de una idea, de una imagen, de una palabra o incluso de una cita literaria (propia o ajena).

Estas ideas, imágenes, palabras o citas que dan lugar a las disquisiciones de los narradores de las novelas de Marías no se repiten sin más, a modo de meras reiteraciones, sino que retornan con variaciones siempre ligeramente diferentes, al modo más bien de un sistema de ecos y de resonancias. Eso mismo ocurre, en otras ocasiones, con situaciones e incluso con párrafos enteros que coinciden en distintos relatos, como es el caso, por ejemplo, del cuento “En el viaje de novios”²⁶ que se repite en algunas páginas de la novela *Corazón tan blanco* aunque con desenlaces

24.- MARÍAS, Javier (2001): “Una invitación” (1993), en *Literatura y fantasma*, ob. cit., p. 247.

25.- Un pequeño inciso, curioso, relacionado con otro tipo de asociaciones: Alan Marriott, personaje secundario de *Todas las almas*, en un momento dado, le habla al narrador sin nombre de lo que él denomina las “parejas espantosas”: esto es, dos ideas, personas, etc., que, en principio y por separado, no tienen por qué infundir espanto, pueden provocar horror cuando se las asocia (MARÍAS, Javier (1998): *Todas las almas*, 3ª ed., Madrid, Alfaguara, pp. 123 y ss.).

26.- MARÍAS, Javier (1997): “En el viaje de novios” (1991), en *Cuando fui mortal*, ob. cit., pp. 39-47.

y significaciones que nada tienen que ver entre sí. Eso «es una muestra de cómo las mismas páginas pueden no ser las mismas, según enseñó Borges mejor que nadie en su pieza “Pierre Menard, autor de *El Quijote*”», asegura Marías en la nota previa a la colección de cuentos *Cuando fui mortal* (1996)²⁷.

Asimismo, ciertos personajes, protagonistas o secundarios (el narrador Jaime Deza es el caso más notable pero hay muchísimos más), reaparecen en diferentes novelas y relatos, a los cuales también incorpora Marías en ocasiones algunos personajes reales (como el profesor Francisco Rico o su propio padre, Julián Marías, por no poner más que dos ejemplos) con nombres y apellidos casi siempre ficticios (el profesor Rico se convierte así en el profesor del Diestro en *Todas las Almas*, en el profesor Villalobos en *Corazón tan blanco*, y aparece con su propio nombre en la tercera parte –*Veneno, sombra y adiós*– de esa única novela en tres partes, de más de 1600 páginas, titulada *Tu rostro mañana*; a su vez, Julián Marías se convierte en Juan Deza, nombre del padre del narrador de *Tu rostro mañana*). Por otro lado, de un relato a otro de Marías, encontramos con frecuencia nombres o apellidos recurrentes (algunos de los cuales pertenecen, según él mismo indica, a su propia familia como son, por citar también sólo dos ejemplos, Ruibérriz de Torres o Custardoy) pero no siempre aplicados a los mismos personajes: los casos más notables son, sin duda alguna, el de las numerosas mujeres, siempre inequívocamente distintas, llamadas Luisa, o el de Custardoy que reaparece en tantas de sus narraciones bajo la piel –¿la misma u otra?, Marías nunca lo precisa–, invariablemente desagradable, de «copistas magníficos de casi cualquier cuadro de cualquier época»²⁸. En cualquier caso, cada vez que retorna ese sistema de ecos y resonancias o de referencias y reincorporaciones varias es siempre con vistas a modificar y alterar constantemente lo anterior, enriqueciéndolo y convirtiéndolo siempre en algo novedoso y distinto.

Sin duda, la transitoriedad incesante de las cosas así como su complejidad y ambigüedad impiden que haya, como muy acertadamente apunta tantas veces Marías, puntos de referencia inmutables.

Quizá sea más bien que nada es nunca sin mezcla y que el ansia de totalidad nunca se cumple, porque acaso sea un anhelo falso. Nada es íntegro ni de una pieza, sino todo quebradizo y envenenado, corren venas de apaciguamiento por el cuerpo de la guerra y el odio se infiltra en los amores y las compasiones, la tregua en el lodazal de plomo y la bala en los entusiasmos, nada soporta ser único ni prevalecer ni ser dominante y todo necesita fisuras y grietas, o su negación simultánea con su existencia. Y así nunca se sabe nada a ciencia cierta, y se cuenta todo figuradamente.²⁹

27.- MARÍAS, Javier (1997): “Nota previa” a *Cuando fui mortal*, ob. cit., p. 11.

28.- MARÍAS, Javier (1992): *Corazón tan blanco*, 9ª ed., Barcelona, Anagrama, p. 116.

29.- MARÍAS, Javier (1998): *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, pp. 244-245.

Así también, por ejemplo, en el ensayo “Fragmento y enigma y espantoso azar”³⁰ (publicado en un primer momento en *El monarca del tiempo* (1978) –libro que, por su parte, durante muchos años arrastró una existencia cuasi fantasmal hasta su reedición, en 2003, en la editorial Reino de Redonda– y, posteriormente, incorporado a *Literatura y fantasma* en su primera edición de 1993), Marías se refiere a cómo la verdad (con minúscula) depende necesariamente del presente, esto es, sólo si se la sigue afirmando y confirmando indefinidamente, puede la verdad ser tal. En el momento en que no se la ratifique, dicha verdad deja inmediatamente de ser válida y puede ser sustituida por otra que, no porque sea contradictoria con la anterior, ha de ser menos verdad. De ahí que, fuera del presente, no haya verdad alguna.

Sin embargo, podría decirse que esa “errabundia” de las novelas y relatos de Marías también afecta al transcurrir lineal del tiempo de unas historias que con frecuencia van hacia atrás y no sólo hacia adelante. El presente, para Marías, es efímero e inestable, cuando no inquietante. Ahora bien, una vez que algo se completa, una vez que algo deja de ser presente, o ya no lo es, y viene así a formar parte del pasado, adquiere otra consistencia –más densa sin duda pero también más llena de pliegues y de penumbras–, así como otro misterio que va insinuándose y contándose a veces a su pesar, pudiendo llegar incluso a modificar el presente. En cuanto al futuro, en una entrevista publicada en 2005, Marías afirma que es preciso distinguir muy nítidamente entre:

[...] el futuro concreto –que es lo que uno espera para mañana, pasado mañana, para los próximos días o los próximos meses, y es más o menos divisible– y el futuro abstracto, ese futuro vacío de contenidos, hacia el cual uno mira probablemente con el mayor interés. No lo mira, porque en realidad no es divisible, sino que tiene la sensación de que cabe preguntarse qué traerá. Así como del futuro [...] concreto uno espera que traiga lo que uno prevé que va a traer, los planes que uno tiene más o menos establecidos, ese otro digamos que encierra todas las promesas. [...] Quizá ese futuro abstracto es cada vez más neblinoso. Siempre existe evidentemente esa dimensión, pero quizá se va reduciendo en favor de lo que llamé [...] el futuro concreto, hasta el punto de que quizá es el presente ese futuro concreto.³¹

La dimensión temporal de la que más tratan sus libros y que más influye en el pensamiento literario de Marías no es, sin embargo, sino el revés del tiempo o lo que él denomina, citando a Shakespeare como en tantas otras ocasiones, la «negra espalda del tiempo»: un tiempo no medido ni inventariado pero que abarca –y por el que sin duda circula– todo lo que no nos llegó a suceder, todo lo que quedó a un

30.- MARÍAS, Javier (2001): “Fragmento y enigma y espantoso azar” (1978), en *Literatura y fantasma*, ob. cit., pp. 437-464.

31.- PITARELLO, Elide (2005): *Javier Marías*, Barcelona, RqueR, pp. 78-79.

lado o no logró cuajar, lo que de hecho no llegó a ser y de lo que apenas se conserva la memoria.

Ahora bien, una vez más, la literatura permite afrontar tanto la memoria como el olvido que hace de todo «viaje hacia su difuminación lentamente» (aunque, como asegura Marías, «el espacio es el verdadero depositario del tiempo, el que permite su comprensión y la reaparición momentánea del que ya se ha ido»³²) con las armas de esa ficción que nunca deja de investigar tampoco nuestra “zona de sombra” «como si precisáramos conocer lo improbable además de lo cierto, las conjeturas y las hipótesis y los fracasos además de los hechos, lo remoto, lo negado y lo que pudo ser, además de lo que fue o lo que es; y, por supuesto, dialogar con los muertos»³³.

«Dialogar con los muertos»: la escritura se convierte también, de esta manera, en un nexo entre los muertos y los vivos, en la forma, con frecuencia engañosa, que tienen los vivos de hablar de los muertos y con ellos.

De ahí, sin duda, la influencia constante del pasado en el pensamiento literario de Marías (la vejez y la muerte son temas recurrentes en su obra) así como su predilección por la figura literaria (y cinematográfica) del fantasma:

[...] alguien a quien ya no le pasan de verdad las cosas, pero que se sigue preocupando por lo que ocurre allí donde solían pasarle y que –aún no estando del todo– trata de intervenir a favor o en contra de quienes quiere o desprecia. Todo escritor [...] se asemeja un poco a esta figura: habla e influye, pero no siempre se deja ver; a veces desaparece o calla durante largo tiempo, en otras ocasiones arma grandes estrépitos con sus ficticias cadenas o intenta ahuyentar con su sábana blanca de intangibles palabras. No está del todo presente, pero asiste a los acontecimientos, y sobre todo ronda.³⁴

La predilección y la debilidad que siente Marías por los fantasmas literarios (de ahí, probablemente, los títulos que llevan dos de sus libros de artículos y ensayos: *Literatura y fantasma*, 1993, 2001, y *Vida del fantasma*, 1995, 2001) no se traduce únicamente en el hecho de que habla de ellos con mucha frecuencia ni tampoco en el hecho de incluirlos –una tradición muy anglosajona– en sus relatos, sobre todo en sus cuentos, sino también en el hecho de que –como apunta en el texto anteriormente citado– la figura del fantasma, en ciertos aspectos, presenta algunas semejanzas con la del escritor.

Los narradores de las novelas y cuentos de Marías tienen normalmente –a imagen y semejanza del fantasma– mucha más presencia vocal, oral o verbal que física en

32.- MARÍAS, Javier (2009): “Cuento de New Haven”, *El País Semanal*, 27 de diciembre.

33.- MARÍAS, Javier (2008): “Sobre la dificultad de contar”, ob. cit., p. 36.

34.- MARÍAS, Javier (2001): “Prólogo” a *Vida del fantasma. Cinco años más tenue*, Madrid, Alfaguara, pp. 19-20.

dichos relatos. Tanto el fantasma como el escritor son seres que a la vez están presentes y no lo están; seres que, en cualquier caso, no están necesariamente involucrados en las historias que están contando, a partir de las cuales incansablemente hilvanan una reflexión detrás de otra y en las que, independientemente de que tan sólo estén enterados de ellas o de que, por el contrario, hayan asistido o tenido participación en las mismas, se comportan casi siempre más al modo de meros testigos que se limitan a contar y que apenas juzgan, que al modo de protagonistas o partícipes de esos sucesos. A ambos ya nada les puede pasar (al fantasma «todo lo que le tenía que pasar ya le pasó»³⁵). Sin embargo, ni el escritor ni el fantasma son indiferentes a lo que está ocurriendo a su alrededor, esto es, a lo que ven, escuchan y saben. De hecho, se sienten tan vinculados al mundo y a esa negra espalda del tiempo que suele ocultarse que, pese a su aparente pasividad, se agobian por todo lo que ocurre en su entorno y, con frecuencia, se consideran en parte responsables de ello. A pesar de que no poder intervenir para cambiar lo que ha ocurrido o lo que va a ocurrir, ambos cuentan una historia de la que, al menos el fantasma (como ocurre, por ejemplo, en el cuento titulado «Cuando fui mortal»³⁶, donde la figura del narrador es un fantasma), conocen perfectamente, «a ciencia cierta», como asegura Marías, los distintos y numerosos avatares, así como el desenlace de la narración.

Asuntos como la ambigüedad y transitoriedad de todas las cosas, el tiempo, la vejez y la muerte, la memoria y el olvido o la figura del fantasma literario son –repito– cuestiones todas ellas por las que Marías y sus narradores se sienten concernidos. Pero hay otros asuntos que asimismo nos atañen a todos y en torno a los cuales giran asimismo tanto las reflexiones de Marías como las de sus narradores. Los más importantes, sin duda complementarios entre sí y base de todos los demás, se podrían resumir, por un lado, en la relación entre la realidad y la ficción; por otro lado, en el dilema entre hablar o callar y, finalmente, en el peligro o, si se prefiere, en la conveniencia o inconveniencia de saber o de ignorar, así como en la imposibilidad de saber nunca algo –al menos, mientras se es mortal– a ciencia cierta (de ahí la importancia de la conjetura, de la especulación y de la imaginación).

Salir, y hablar, y hacer, moverse, mirar y oír y ser percibidos nos pone en constante riesgo, ni siquiera encerrarse y callar y quedarse quieto nos salva de sus consecuencias, de las situaciones lógicas e irremediables, de lo que hoy es inminente y era tan inesperado hace casi un año, o hace cuatro, o diez, o cien, o incluso ayer mismo.³⁷

35.- PITARELLO, Elide (2005): *Javier Marías*, ob. cit., p. 39.

36.- MARÍAS, Javier (1997): «Cuando fui mortal» (1993), en *Cuando fui mortal*, ob. cit., pp. 83-101.

37.- MARÍAS, Javier (1992): *Corazón tan blanco*, ob. cit., pp. 92-93.

«No he querido saber, pero he sabido...» – «No debería uno contar nunca nada...»: así comienzan respectivamente dos novelas de Marías a las que separan diez años: *Corazón tan blanco* (1992) y la primera parte, *Fiebre y lanza* (2002), de la novela *Tu rostro mañana*. No sólo, en muchas ocasiones, resulta incontrolable cerrar los oídos, oír algo que no se quería escuchar sino que, con frecuencia, tampoco logramos controlar aquello que contamos, que no siempre se puede o se debe decir y que, desde luego, nunca se dice impunemente puesto que el hecho de hablar o de callar influye, cuando no decide, muy a menudo en el destino de las personas (incluido el de los narradores de Marías y su entorno). Por eso, la acción de relatar, de contar una historia, afirma Marías, «es en realidad la mayor intervención posible en las cosas del mundo, la intervención última y definitiva»³⁸.

Sin embargo, para Marías, poder contar algo, escuchar y saber no dejan de constituir un don a la vez que una maldición. Y, sin duda, la maldición más impensable sería precisamente ese don –afortunadamente imposible– de saberlo todo en la vida ya que, debido al descreimiento absoluto al que eso nos arrastraría, nos impediría seguir viviendo. Ahora bien, no sólo siempre cabe la posibilidad de terminar sabiendo –como ya se ha apuntado– lo que, con frecuencia, nunca se quiso ni se debió saber, tornándose también de este modo el pasado movedizo y amenazador, sino que además, una vez oído y, por consiguiente, descubierto y conocido el secreto hasta entonces silenciado, la traición hasta entonces enmascarada, el engaño hasta entonces ignorado (todos ellos, una vez más, temas importantes y recurrentes en Marías que no se refieren necesariamente a grandes intrigas sino a asuntos mucho más cotidianos y domésticos ya que casi siempre «solemos saber más de lo que decimos», como repite constantemente Marías en *Tu rostro mañana*), resulta imposible ignorarlo y no sentirse incluso a veces responsable en cierto modo –por el simple hecho de conocerlo– de aquello que no se ha protagonizado o de lo que en ocasiones ni siquiera se ha sido testigo:

[...] lo que tan sólo ocurre no nos afecta apenas o no más que lo que no ocurre, sino [que es] su relato (también el de lo que no ocurre) [...] casi lo único que cuenta, lo decisivo, lo que nos trastorna el ánimo y nos desvía y envenena los pasos, y seguramente hace girar la perezosa y débil rueda del mundo.³⁹

De ahí que, muchas veces, incluso bajo la apariencia de tratar de averiguar algo, lo que ante todo prime en el ser humano sea el deseo de mantener la incertidumbre, de ignorar para siempre la verdad de manera que cada cual pueda imaginar lo que quiera. En determinadas circunstancias, el no saber puede resultar no sólo un consuelo sino incluso la única forma –o, al menos, la fundamental– de poder sobrevivir.

38.- MARÍAS, Javier (2001): «Contar el misterio», en *Literatura y fantasma*, ob. cit., p. 122.

39.- MARÍAS, Javier (2002): *Tu rostro mañana. I. Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara, p. 27.

“Vivir en el engaño es fácil, y aún más, es nuestra condición natural, y por eso no debería dolernos tanto”. [...] todos vivimos parcial pero permanentemente engañados, o bien engañando, contando sólo parte, ocultando otra parte y nunca las mismas partes a las diferentes personas que nos rodean. Y sin embargo a eso no acabamos de acostumbrarnos, según parece.⁴⁰

EUGENI D'ORS, LA LITERATURA COMPARADA... Y SUS ERRORES

Antoni Martí Monterde
Universitat de Barcelona

En un rincón casi invisible de una nota a pie de página de su *Introducción a la literatura comparada*, publicada en 1975, Ulrich Weisstein se lamentaba de que: «por desgracia, no nos ha sido posible hacernos con el artículo que Eugenio d'Ors publicó el 11 de noviembre de 1949 en el diario barcelonés *La Vanguardia* “Las sorpresas de la literatura comparada”¹. Para los lectores de diversas épocas y lugares de aquel manual, la aparición de Eugeni d'Ors en aquellas páginas constituía una sorpresa, en el mejor de los casos; seguramente un enigma, tanto para los lectores del original alemán como de sus diversas traducciones a otras lenguas, en alguna de las cuales Ors escribió y publicó, la española y la francesa. Quizá algunos especialistas podrían explicarse –no sin un cierto esfuerzo de memoria– aquella alusión; como Weisstein, podían haber tropezado con Ors en las páginas de *La Littérature Comparée* de Claude Pichois y Andre-Marie Rousseau, que proponen los «eones» literarios como ciertas constantes generales, retomando, aunque fuese críticamente, la teoría de los eones expuesta en *Du Baroque*². Seguramente, más que el artículo ilocalizable fue esta pequeña digresión lo que puso en la pista orsiana a Weisstein, sin que pudiese seguirla. Una pista que, por supuesto, pasa por el hecho de que *Du Baroque* sea un

1.- Weisstein, Ulrich: *Introducción a la literatura comparada*, [Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft, Stuttgart, Kohlhammer, 1968], trad. cast. de M^a Teresa Piñel, Barcelona, Planeta, 1975; p. 148n.

2.- Pichois, Claude; Rousseau, André M. (1967): *La Literatura Comparada*, [La littérature comparée, Paris, Armand Colin, 1967] trad. cast. y notas de Germán Colon Doménech, Madrid, Gredos, 1969; p. 124.

40.- MARIAS, Javier (2001): “Lo que no sucede y sucede” (1995), en *Literatura y fantasma*, ob. cit., pp. 113-114.