

LA VISIÓN RESPONSABLE DE JAVIER MARÍAS: UNA NARRATIVA ENTRE EL PENSAMIENTO LITERARIO DE JULIÁN MARÍAS Y LA LITERATURA COMO RECONOCIMIENTO DE MARCEL PROUST

Santiago Bertrán

(Oxford University)

Además de narrador de unas historias cuya maestría y estilo son hoy ampliamente reconocidos por crítica y público, Javier Marías (Madrid, 1951) es también uno de los autores contemporáneos que más páginas ha dedicado a reflexionar sobre la naturaleza misma de la tarea literaria. En infinidad de artículos, ensayos y discursos, así como en los múltiples pasajes de carácter metalingüístico que contienen sus ficciones, y, por supuesto, en las innumerables entrevistas que ha concedido, ha discurrido Marías en torno a diferentes aspectos de su profesión aludiendo, entre ellos, con especial frecuencia al potencial que encierra la literatura en tanto que una de las herramientas más importantes que tenemos para tratar de comprender mejor la realidad. Ha solido recordar Marías, así, como es conocido, que la literatura «pertenece al reino de la invención en su sentido etimológico de descubrimiento o hallazgo», pues esa palabra, inventar, «viene del latín *invenire*, que no quiere decir otra cosa que encontrar, o más bien descubrir», y es por esta misma facultad descubridora por lo que podemos comparar la literatura, según el escritor, con una pequeña cerilla cuyo fulgor nos ayuda a apreciar mejor la vasta zona de sombra que nos envuelve: «no para iluminarla y esclarecerla», ha precisado, «sino para percibir su inmensidad y su complejidad al encender una pobre cerilla que al menos nos permite ver que está ahí, esa zona, y no olvidarla» [Marías 2007a: 76; 2007b: 158; 2007c: 377].

Estas afirmaciones forman la base más conocida de la teoría literaria del novelista.¹ Ahora

¹ Empleo la idea de *teoría literaria* en el sentido flexible y no dogmático que mejor se adapta al estilo con que ha reflexionado Marías sobre su profesión: se trataría, como ha afirmado Herzberger, de una *teoría literaria* vista no como «una serie de normas y valores paradigmáticos o totalizantes con los que todas las novelas han de conformarse», sino más bien como el comentario informal y puramente personal del escritor sobre «lo que hace y lo que no puede hacer cuando se

bien, lo que no parece haberse advertido todavía, ante esta capacidad explícitamente gnoseológica que describe Marías, son las implicaciones profundamente éticas que su visión entraña y que hacen de la aproximación que realiza este escritor a la literatura y a su propia creación un ejercicio que podríamos calificar en gran medida como de responsable. No se ha señalado aún por parte de la crítica, en efecto, que lo que en gran medida propone tal concepción del hecho literario no sería otra cosa que la posibilidad de inventar para tratar con ello de descubrir las zonas más sombrías de la persona, queriendo esto decir aquí no simplemente las sombras de eso que de un modo abstracto solemos llamar el hombre o la condición humana, sino las de una realidad personal mucho más concreta e inmediata, a saber: la de quien escribe, por un lado, y la de quien lee, por otro; o con la expresión rigurosa del filósofo José Ortega y Gasset que tan bien se adapta a este contexto: la realidad radical del escritor concreto así como la de cada lector único e insustituible, pues son las sombras y complejidades particulares de cada uno de ellos lo que se intenta poner al descubierto con la escritura y la lectura del texto literario.

Hay dos consideraciones teóricas esenciales que plantea Marías que nos permiten establecer esta singular aproximación a la literatura. Por un lado, la idea de la creación literaria como una forma de pensamiento, o lo que vendría a ser lo mismo, como un modo de orientación fundamental para la vida. Es esta una idea procedente de hecho de la filosofía de Julián Marías, el gran discípulo de Ortega y Gasset y padre del novelista, que fue quien a comienzos de los años 80 puso en circulación el concepto de pensamiento literario para tratar de explicar cómo la escritura literaria constituye «una forma de pensamiento, rara vez considerada como tal», según afirma el filósofo en un breve pasaje de sus Memorias, *Una vida presente* [Julián Marías 2008: 792]. También en ese mismo pasaje comenta Julián Marías su dedicación por esos años a la redacción de un libro sobre dicho asunto, el del pensamiento de la literatura, libro que, por circunstancias personales, no pudo llegar a terminar, pero cuyas ideas principales sí consiguió verter, al menos en parte, en un curso de filosofía que impartió entre 1982 y 1983 en las aulas del Instituto de España y que llevaba por título precisamente el de “El pensamiento literario en la España del siglo XX”.² Al situar las reflexiones filosóficas de Julián Marías sobre

pone a narrar» [Herzberger 2001: 29-30].

2 En el Instituto todavía se conservan hoy las transcripciones inéditas de aquellas lecciones que un día u otro habrá que recuperar como es debido para los lectores y estudiosos de la obra del filósofo; a la espera de ello, en el presente trabajo he resumido algunos aspectos esenciales de lo que en ellas se plantea. Parte de esta investigación la he explicado ya

esta cuestión frente a frente con las de su hijo, podemos entender mejor, como se va a intentar mostrar en el presente trabajo, qué ha querido decir el novelista cuando él mismo ha defendido, sin mencionar su origen y añadiéndole algún matiz propio, esta idea de pensamiento literario.

La segunda consideración teórica que nos permite definir la poética de este escritor tiene que ver con la noción de la literatura como una forma de reconocimiento. Es esta una idea de raíz modernista que defendía famosamente en su poética el escritor francés Marcel Proust, una de las principales influencias literarias de Javier Marías, como es sabido³, y es una idea que concibe el texto literario como aquel espacio misterioso en el que tanto el escritor como el lector tienen la posibilidad de descubrir algo sobre sí mismos de lo que tal vez a priori podían no tener conciencia, pero que al hallarlo allí, en el texto, comprenden y reconocen como propio, algo sobre sí mismos, entiéndase, habitualmente en sombras y, como veremos que apunta Marías, no siempre grato.

La literatura, su escritura así como su lectura, se concibe en la obra de este escritor, pues, como un ejercicio de valor a la vez gnoseológico y ético, orientador y responsable, y que apela a la voluntad particular de cada individuo para ver, esto es, para tomar conciencia de sí mismo, de sus sombras o posibilidades más recónditas, para así poder avanzar luego más atento y más despierto por el mundo. En ello reside, como vamos a ver, el profundo valor filosófico de esta obra, pues con su exploración literaria la narrativa mariesca nos conduce al encuentro de un nivel metafísico y ontológico de carácter radical, fundado en el estatuto innegable de realidad de esas posibilidades o potencial recónditos de cada individuo, y que no es otro que el mismo nivel de realidad que ya nos descubriera Ortega a comienzos del siglo XX: el nivel de «la realidad radical que es nuestra vida», esto es, «la vida de cada cual», que «es lo único que para cada cual hay» [Ortega 2012: 173; 176].

PARA UNA ÉTICA MÁS ALLÁ DE LOS “TEMAS”: EL PENSAMIENTO LITERARIO MARIESCO

Hablar de los aspectos éticos de la obra de Javier Marías no supone un hecho nuevo si con ello nos referimos a los temas de sus historias. Buena parte de la crítica ha señalado ya el distan-

recientemente en un breve artículo [cfr. Bertrán Pérez 2019].

3 Sobre la conexión de Marías con Proust, vid. Grohmann [2012].

ciamiento paulatino que ha efectuado el escritor con respecto al carácter relativista y postmoderno de sus primeras obras, así como la creciente preocupación mostrada en novelas posteriores por algunas de las cuestiones más importantes de la modernidad, especialmente por la ética y la responsabilidad. Esta evolución, tal y como han sugerido Sebastiaan Fber e Isabel Cuñado, hallaría su punto culminante en *Tu rostro mañana* (2002, 2004, 2007), novela considerada la obra magna del escritor⁴, y en la que se reflexiona sobre una serie de asuntos de carácter ético como pueden ser el de la discusión en torno a la memoria colectiva de la sociedad española postfranquista [Faber 2009] o el tema de la violencia y de la responsabilidad que tienen frente a ella los individuos [Cuñado 2012], dos asuntos sobre los que medita a menudo el narrador de esta historia.

Pero bastante anterior a todo esto, e igual de importante a la hora de evaluar el carácter ético y responsable de la obra mariesca, es el elemento esencial que aparece no ya en la temática de sus historias sino, de hecho, en toda una manera de entender la literatura y la propia tarea literaria. Es este un rasgo que surge además no a partir de las últimas obras sino, en realidad, ya desde finales de la década de los 80, en concreto desde por lo menos 1986, que es cuando publica el autor *El hombre sentimental*. Si constituye esta una novela reseñable dentro de la producción novelística del escritor no es solo porque marca el punto de inflexión de un estilo que, como ha mostrado Alexis Grohmann, es ya el de un autor en su madurez creativa [Grohmann 2002: 89], sino porque en ella hallamos también, asimismo ya en su plenitud, ese tipo de escritura responsable arriba anunciada. Con *El hombre sentimental* se instaura la narración en primera persona típicamente mariesca del protagonista que observa el mundo con profundas curiosidad y atención, viendo las cosas, y sobre todo a las personas, a través de un pensamiento reflexivo de estilo poético que las va descubriendo poco a poco con sus imaginaciones y que no es sino trasunto de ese otro pensamiento errabundo, paradójico, incesante y descubridor que es el pensamiento literario del propio autor.⁵

Antes de ver, sin embargo, cómo se manifiesta este pensamiento literario en el caso concreto de *El hombre sentimental*, resulta necesario comprender bien el significado de este con-

4 La publicación de una monografía a cargo de Grohmann y Steenmeijer [2009] dedicada a esta novela da una idea de su consideración especial por parte de la crítica.

5 Sobre la errabundia y la paradoja del estilo mariesco, vid. Grohmann [2009: 161-169; 2011].

cepto que ha solido utilizar Javier Marías en sus reflexiones poéticas y que, como se ha apuntado, define el carácter orientador de su escritura. Se trata, además, de un concepto de referencia habitual en cualquier comentario crítico a la escritura mariesca, por más que nunca se haya tenido una idea demasiado precisa de lo que designaba o de cuál pudiera ser su procedencia.⁶ Es en “Contar el misterio”, artículo de 1996, donde hallamos seguramente la reflexión más explícita del autor:

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 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 conocimiento, el literario es 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 [Marías 1996: 458-9].

Pues bien, dejando a un lado la pátina de misterio inefable que con gran estilo le confiere Javier Marías a esta idea suya de la literatura como saber, para tratar de entender un poco mejor el concepto y, sobre todo, para descubrir las implicaciones éticas que conlleva, es importante atender a las dos nociones principales que establece el escritor: la de la literatura como una *forma de pensamiento*, por una parte, y la de la literatura como *reconocimiento* por otra. Empecemos por la primera y veamos qué dice al respecto aquel que acuñó el concepto, el filósofo Julián Marías.

⁶ Casalía, por ejemplo, lo relacionaba con «la tonalidad propia de la filosofía de los últimos dos siglos. En buena medida, no se diferencia, al menos en su actitud pensante, de la experiencia trágica del primer Nietzsche, del *Andenken* heideggeriano, ni de los sentidos provisorios de la hermenéutica contemporánea en general (el pensamiento hermenéutico de Gadamer, la aportación de la escritura derridiana o la *escuela italiana*, que, cada cual a su modo, suscriben la tradición postmetafísica)» [Casalía 2012: 31]. Scharm, por otra parte, ha analizado los paralelos entre este pensamiento y la filosofía de Bergson y Heidegger [Scharm 2013].

JULIÁN MARÍAS Y EL PENSAMIENTO DE LA LITERATURA

Para Julián Marías, cuya filosofía continúa, como es sabido, la senda abierta por el *racio-vitalismo* de su maestro Ortega, el pensamiento puede entenderse en su conjunto como todo aquello que hace o que puede hacer el individuo para tratar de orientarse ante la circunstancia insegura que se encuentra en su vida: «pensamiento es lo que el hombre hace para saber a qué atenerse, sea lo que quiera», dice Julián Marías en la primera de las lecciones de su curso [1982-3: 1:2]⁷. Claro está, las posibilidades de esto resultan innumerables, pues cada individuo particular hallará una forma concreta que lo oriente mejor, que responda mejor a su circunstancia y a su manera de verla. En efecto, «hay muy diversas formas de orientarse en la vida, hay muy diversas formas de pensamiento», dice el filósofo:

Del pensamiento matemático –al tomar un ejemplo de pensamiento estrictamente racional– hasta la operación de invocar a Dios para que nos oriente, o de un modo más extremo, sacar una moneda y echarla a cara o cruz para tomar una decisión, todo lo que el hombre hace para saber a qué atenerse, para orientarse, para decidir lo que va a hacer, lo que va a ser, es pensamiento. Dirán ustedes que las diferencias son inmensas. Claro que sí [...]. Que la atención de los filósofos se haya concentrado sobre ciertas formas particulares de pensamiento es una cosa; que las otras no sean también pensamiento, es un error [1982-3: 1:2].

Y procede, con esto, en su lección a enumerar otros varios tipos de pensamiento, la mayoría de los cuales ya los habíamos encontrado mencionados por su hijo en el párrafo antes citado:

Hay un pensamiento mágico; la humanidad ha ejercido el pensamiento mágico durante milenios. Hay un pensamiento filosófico. Hay un pensamiento científico. Hay un pensamiento técnico. Hay un pensamiento político. Son muy diversas formas de pensamiento. Desde el punto de vista lógico o desde el punto de vista del entendimiento, tienen una jerarquía, evidentemente, son más o menos racionales. Es evidente que entre el pensamiento mágico y el pensamiento estrictamente filosófico, desde el punto de vista de la racionalidad, hay un abismo. Pero son pensamientos, son formas de pensamiento [1982-3: 1:2].

Pues bien, añade Julián Marías, junto a todos estos, «hay una forma más de pensamiento, que es el literario», porque «justamente se escribe, se hace literatura para orientarse en la realidad, para interpretarla, para entenderla, no con un sistema de conceptos como hace la ciencia, o

7 De ahora en adelante, la numeración indicada tras la fecha en la referencia bibliográfica entre paréntesis se corresponde con el número de lección y página de las transcripciones del curso de Julián Marías tal y como se conservan actualmente en el Instituto de España.

como hace, en forma aún más rigurosa, la filosofía, pero sí para entenderla»; la literatura posee, por lo tanto, «una función de exploración de la realidad» y, de modo muy particular, «la ficción ha sido la gran matriz del pensamiento» [1982-3: 1:2,8; 2:16; 30:1-2].

Es necesario señalar el interés que suscita esta idea de la literatura como *orientación* ante un novelista del perfil de Javier Marías, quien, como él mismo ha afirmado en ininidad de ocasiones, no trabaja siguiendo un plan de escritura previo, que no dispone de un *mapa* antes de ponerse a escribir, sino que prefiere, con su famosa expresión, *errar con brújula* [Marías 2007d: 100]. En este tipo de prosa que practica Marías se considera que es la fuerza del estilo la que conduce al escritor al *descubrimiento* –recuérdese la citada etimología de la palabra *inventar* empleada por el autor– de aquel viejo *tema de la verdad* en torno al cual giran, como es bien sabido, todas sus historias [Marías 2007d: 100; 2007e: 63]⁸. Como ha explicado Alexis Grohmann, en la obra *mariesca*, el estilo, en efecto:

No es meramente aspecto formal de la escritura, sino nada menos que una manera de contemplar el mundo [...]. Su estilo nos sumerge en una mente que contempla el mundo en toda su complejidad, cuyo deseo es intentar penetrar, comprender y poner al descubierto la naturaleza o esencia de las cosas del mundo. Es precisamente por ello que los narradores de sus novelas detienen sus relatos a menudo para reflexionar sobre el significado de lo observado o escuchado [2012: 3-5].

Dejando a un lado el descubrimiento particular que pueda hacer cada lector con su posterior lectura del texto literario, asunto sobre el que volveremos luego, aquí se hace evidente el potencial gnoseológico que se le atribuye a la literatura en lo que respecta a su realización por parte del autor, e indirectamente, del narrador, en quien se materializa el afán de comprensión y descubrimiento de aquel. Pues bien, para que sea posible articular este afán, esta obra habrá de partir primero, en efecto, de la premisa de que la creación literaria constituye un valioso «instrumento de investigación, de adquisición de verdades, de descubrimiento de verdades», como sostiene en su curso Julián Marías [1982-3: 30:13]. Sin pretender establecer aquí una adopción consciente por parte de Javier Marías de la filosofía de su padre, lo cierto es que la coincidencia con este en torno al *pensamiento literario* no se da solo respecto al argumento y la terminología sino que sirve también de legitimación de todo un método de trabajo⁹. La *errabundia* tiene su

8 Sobre la centralidad de este “tema de la verdad” en Marías, vid., por ejemplo, además de las declaraciones del propio autor [Marías 2007e: 63], a Romero [1995: 106], Ródenas de Moya [2009: 69] o Valls [2012: 35].

9 Si bien parece difícil negar la apropiación que hace Marías de las ideas de su padre en torno al concepto de ‘pensa-

lógica como método descubridor solo si se piensa, como hace el filósofo, que «esas exploraciones literarias [...] iluminan, aclaran, hacen que se posea todo un lado de la realidad que de otro modo quedaría oculto», que son ellas «una forma de esclarecimiento de la realidad, una forma de transparencia de la realidad» y, en concreto, «de la realidad *humana*, que es el objeto más o menos inmediato de la literatura» [Julián Marías 1982-3: 1:3; 2:1; 30:14]. Solo desde esa creencia en la ficción como descubrimiento, como *pensamiento*, puede confiarse en el buen resultado de trabajar sin mapa.¹⁰

La literatura errabunda de Javier Marías, se puede decir así por esta razón, posee un valor de pensamiento no por presentarnos las evoluciones de una mente en el acto libre y aprogramático de pensar. Esto constituye el aspecto externo de su prosa, aspecto fundamental porque define su característico estilo narrativo y además la emparenta con la tradición española de la novela ensayística o *pensamental*—como la denominaba Gonzalo Sobejano— que han practicado, entre otros, Álvaro Pombo, Luis Goytisolo, Antonio Muñoz Molina o Enrique Vila-Matas [Sobejano 2003: 108-109]. Pero para entender plenamente el valor de pensamiento de esta obra hace falta atender al elemento filosófico interno que establece la teoría de Julián Marías, en la que esta escritura se apoya y halla legitimada: la literatura de Javier Marías es pensamiento literario, en efecto, porque a pesar de la incertidumbre y el desconocimiento inherentes a su método, se afana en buscar —y finalmente encuentra— cierta orientación en lo real, cierto *saber a qué atenerse*

miento literario', prefiero limitar mi análisis al estudio de la *interdiscursividad germinativa* —por decirlo con la expresión del teórico de la literatura Pozuelo Yvancos [2018]— que se produce entre los usos que cada autor hace de ese concepto, en lugar de establecer un análisis de índole historicista basado en las hipotéticas fechas y circunstancias en que el novelista pudo leer y adoptar las teorías de su padre, un análisis este último, en efecto, de difícil demostración y, en última instancia, de valor crítico limitado.

10 Ha sido Helio Carpintero, amigo y principal exegeta de Julián Marías, el único entre los estudiosos de su obra que ha dado noticia del interés que tuvo el filósofo en los últimos tiempos por el concepto del pensamiento literario. Aunque no se explaya en ello, acierta Carpintero al decir que en ese pensamiento veía Julián Marías «no un conjunto de doctrinas sobre la literatura, sino un auténtico y efectivo saber acerca de la vida y del hombre que va adquiriendo la humanidad a través de las obras literarias, donde se pone ante los ojos el vivir mismo de los personajes de ficción, con lo que la mirada llega a alcanzar la vida misma» [Carpintero 2008: 221]. Por otra parte, el concepto de pensamiento literario lo menciona Julián Marías brevemente en alguno de sus otros libros (por ejemplo, en *Persona* [Julián Marías 1996: 82-3]), pero la idea de que la literatura da *transparencia* la volverá a retomar el filósofo más ampliamente en su libro *Cervantes clave española*, donde dice, por ejemplo: «Cervantes va dando transparencia a la densa opacidad de la vida real: eso es justamente la literatura»; «Aunque no siempre se vea con claridad, la literatura consiste en dar transparencia a la vida y al mundo y hacer así posible la transmigración a mundos ajenos» [Julián Marías 1990: 182; 223]. Se verán ahí los paralelos entre la imagen mariesca de la literatura como cerilla que ilumina la zona de sombra y esta idea de la literatura como lo que *da transparencia* a la *densa opacidad de la vida real*. Rodríguez De Agüero, que ha comentado algunas de las ideas incluidas en *Cervantes clave española*, habla de este *dar transparencia como de toda* «una completa teoría literaria» de su autor [Rodríguez De Agüero 2015: 123].

frente a la realidad humana¹¹.

Cabe preguntarse, ahora bien, qué tipo de orientación o de descubrimiento es este que consigue la literatura, en qué consiste exactamente ese *otro lado* de la realidad humana que la ficción *esclarece* o *transparenta*, según afirman estos autores. También en este asunto se reconoce la filiación de la prosa de Javier Marías con la óptica filosófica de su padre. Según Julián Marías, «la literatura se mueve en el ámbito de lo posible» [1982-3: 1:10], y este es un hecho que la aleja radicalmente de cualquier otra forma de pensamiento, incluidos dos de los más importantes: el de la filosofía y el de la ciencia. El filósofo es aquel que observa, que ve la realidad, su obra no sirve de nada si lo que dice no lo está de verdad viendo, pero, al mismo tiempo, la suya «es una visión que se justifica, no se limita a ver, sino que justifica eso que ve, puede dar razón de ello»; con la ciencia, por otra parte, esto es incluso más evidente, pues:

El científico se anda con pies de plomo, como dice el estupendo modismo español. La ciencia es lenta, es pesada, va por sus pasos contados, y los tiene que justificar en cada caso [...]. La ciencia no puede conformarse con la mera posibilidad. Tiene que justificarla, tiene que probarla, la interna, la real posibilidad de las cosas. La literatura no. Por eso la literatura descubre, explora, hace incursiones en todos los sentidos, de las cuales algunas resultan reales luego. La literatura tiene una función de invención, de hallazgo, una función heurística sumamente importante [Julián Marías 1982-3: 1:4, 9-11].

En términos muy similares a estos se ha expresado Javier Marías al hablar del *privilegio* que se extrae del pensamiento literario, pues este, «a diferencia del científico o el filosófico», es un pensamiento que «no está sujeto a argumentación ni a demostración», que «no depende

11 Si se observa bien, en la prosa de Javier Marías la forma externa coincide con el afán o contenido interno (la narración reflexiva, pues, con el afán de pensar o descubrir), pero lo cierto es que el pensamiento literario tal y como lo concibe Julián Marías, esto es, como orientación o *saber a qué atenerse* por medio de la creación literaria, podría darse perfectamente en una narración con una apariencia que no fuera reflexiva, incluida una narración no errabunda sino programática y con *mapa*. Para el filósofo, la cuestión clave es siempre el afán de *orientación*; luego, el modo o forma que esa literatura halle para tratar de alcanzar dicha orientación resulta indiferente, pues se parte de la premisa orteguiana de que cada pensamiento particular surge desde una circunstancia particular. Es en este punto, que será necesario explorar con más detención en un trabajo más extenso, donde surge la distancia entre la idea de pensamiento literario que formula Julián Marías y la que tiene su hijo, distancia que responde menos, eso sí, a las consideraciones de una teoría literaria sólida por parte de este –sí lo sería desde luego, sólida, la teoría filosófica de aquel– que a la idiosincrasia de un criterio estético regido sobre todo por afinidades y gustos personales (precisamente sobre la heterodoxia de la teoría literaria mariesca ha hablado Herzberger [2001: 29-30]). Para Javier Marías, con un afán teórico más limitado, el pensamiento es un atributo que se halla en la literatura, pero no en cualquier clase de literatura, sino en una muy concreta: en la de, por ejemplo, Shakespeare, Diderot, Conrad, Kafka, Proust o, el único caso español, Benet [cfr. Marías 2007f: 215]; nada que ver esto, pues, con los autores que pone Julián Marías en su curso filosófico como ejemplo de pensamiento: entre ellos, Unamuno, Baroja, Valle-Inclán, Azorín, los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez, Miró, Gómez de la Serna, Chacel, Salinas o Lorca. Dicho esto, la distancia que vemos agrandarse entre padre e hijo respecto al gusto y el estilo volverá a estrecharse, como vamos a ver ahora, en torno a su concepción ‘anti-realista’ y plenamente libre de la literatura.

de un hilo conductor razonado ni necesita mostrar cada uno de sus pasos», según el novelista [Marías 2007f: 215]. Se verá, además, la relación entre las consideraciones del padre y las palabras del hijo sobre la etimología de la palabra *inventar* cuando dice también el filósofo, como vemos ahí arriba, que la literatura posee «una función de *invención*, de *hallazgo*». En todo caso, «frente a los pies de plomo de la ciencia, está la ligereza de la literatura» y «esa ligereza es absolutamente esencial», subraya Julián Marías, pues «la esfera de lo meramente posible es la de la literatura» [1982-3: 1:9-10]. La obligación ulterior de ser probada, el ideal de demostración que compete y obliga a la ciencia, no lo tiene en cambio la literatura, como tampoco la responsabilidad o imperativo de *dar razón* de lo que ve, de justificarse, propia de la filosofía. La esfera de lo *meramente* posible es la de la literatura, frente a lo posible pero necesariamente probable de la ciencia o lo posible responsable de la filosofía.¹²

Ahora bien, el hecho que singulariza el pensamiento literario frente al de la ciencia y la filosofía no se reduce, claro está, a su exención de pruebas y justificaciones. Hay un factor mucho más importante que define la capacidad única de la literatura para alcanzar «todo un lado de la realidad que de otro modo quedaría oculto». Se trata de un argumento metafísico que se revela implícito en esa noción particular de *lo posible* tal y como la plantea Julián Marías, y consiste en lo siguiente: esas exploraciones de lo posible específicas de la literatura, de los cuentos y de las novelas, pues, constituyen una forma insustituible de exploración de la realidad –de la realidad *humana* esto es, como hemos subrayado– porque dicha realidad va siempre más allá de lo *meramente real* en el sentido de lo actual o presente y está ella igualmente constituida por *lo posible*, esto es, por lo que no es sino puro potencial. Es un hecho sobre el que insistió mucho Julián Marías a lo largo de su vida y que resulta interesante porque en él se halla definida nada menos que la singular concepción metafísica y ontológica con sus respectivas implicaciones

12 Esta reflexión análoga que hacen padre e hijo en torno al *privilegio* de la literatura como ámbito no sujeto a la *justificación* ni a la *demonstración* tiene además su correlato, por así decir, más personal, que se relaciona con una cierta dispensa de reflexividad respecto de la propia obra de que disfrutaban el literato y, en general, el artista, una idea en la que también coinciden los dos autores. Como argumenta con gracia Julián Marías: «si ustedes escuchan una sinfonía de Beethoven, o ven un cuadro de El Greco, evidentemente allí se expresa una interpretación de la realidad entera, y de su sentido. Pero si ustedes le preguntan al artista cuál, por qué, este se encogerá de hombros y dirá: ‘Eso, ahí está, no sé más’»; por eso decía también Ortega, como recuerda su discípulo, que el artista es «el hombre irresponsable, o si se quiere, divinamente irresponsable», ya que dice lo que ve, señala y nos lleva a mirar, pero «no tiene la obligación de explicar lo que ve, de justificarlo» [Julián Marías 1982-3: 1:4]. Acaso por esta misma creencia ha afirmado el propio Javier Marías en alguna ocasión que «a los escritores, en realidad, no les gusta mucho pensar ni hablar sobre lo que han hecho o cómo lo han hecho» [Marías 2007g: 13-4]. La autonomía de la literatura respecto de pruebas o justificaciones sobre lo que ve o cuenta legítima, pues, un cierto derecho del autor a no tener que reflexionar públicamente sobre su obra una vez terminada, lo que constituye uno de los máximos privilegios que este ostenta.

éticas que asume la literatura de Javier Marías con su propia visión de lo real. Como explicara el filósofo en su libro capital, *Antropología metafísica*, la persona humana es una realidad que se halla ligada siempre a «la futurición, a esa tensión hacia delante –o pretensión– que es la vida», pues «el hecho insoslayable es que vivimos primariamente en el futuro:

No soy futuro, entiéndaseme bien, sino perfectamente real y presente; pero en español hay un maravilloso sufijo: *-izo*, que indica inclinación, orientación o propensión [...]. Pues bien, yo soy *futurizo*: presente, pero orientado al futuro, vuelto a él, proyectado hacia él. Yo estoy en este mundo y en el otro: el que anticipo, proyecto, imagino, el que no está ahí, el de mañana; y este, el de mis proyectos, ese mundo irreal en el cual soy “yo”, es el que confiere su mundanidad, su carácter de mundo, a este mundo material y presente, que sin el yo futurizo no lo sería [Julián Marías 1982, X: 35, 21].

Esto nos lleva a la conclusión fundamental de que la realidad humana es, desde el punto de vista metafísico, «parcialmente *irreal*, ya que lo futuro no es, sino que *será*», que será, se entiende, en el sentido de que *podrá* ser, pues «se trata del futuro, y más en general de la posibilidad» [1982: X:36, 21; el énfasis es del filósofo]. La realidad humana, subraya Julián Marías, no se reduce así simplemente a lo material y presente, sino que se compone asimismo de lo posible; o sea, que, en rigor, la persona es *irrealidad*, pero que esa irrealidad es, en un sentido metafísico, absolutamente real.

Se trata de una idea, en efecto, muy próxima a algo que ha expresado Javier Marías para referirse al tipo de literatura que a él más le interesa como escritor:

El novelista realista o al que así se llama, aquel que al escribir sigue instalado y viviendo en el territorio de lo que es y sucede, ha confundido su actividad con la del cronista o el reportero o el documentalista. El novelista verdadero no refleja la realidad, sino más bien la irrealidad, entendiendo por esto último no lo inverosímil ni lo fantástico, sino lo que pudo darse y no se dio, lo contrario de los hechos, los acontecimientos, los datos y los sucesos, lo contrario de ‘lo que ocurre’ [Marías 2007h: 163-4].

Esta representación literaria de *la irrealidad* significa que la ficción, tal como la entiende Javier Marías, «le permite [al autor] vivir en el reino de lo que pudo ser y nunca fue, por eso mismo, en el territorio de lo que aún es posible, de lo que siempre estará por cumplirse, de *lo que no está aún descartado por haber sucedido ya ni porque se sepa que nunca sucederá*» [Marías 2007h: 163; mi énfasis]. Más allá de sus consideraciones estéticas, que acaso podrían

discutirse por lo que respecta a su lectura del realismo¹³, esta doble distinción entre lo real y lo irreal y entre lo que es y lo que *puede –todavía– ser* representa una consideración muy notable desde el punto de vista filosófico, pues lo que hace es situar la narrativa mariesca en un plano metafísico y ontológico muy concreto que, en general, aún no ha sido considerado debidamente y que responde al afán literario de este escritor por rescatar, con sus propias palabras, “el cúmulo interminable de lo que a la vez no sucede y sucede, o lo que es lo mismo, de lo que pudo y puede ser” [Marías 2007i, 116]. Por este motivo, se podría con razón considerar la obra de Marías como una narrativa fundada en un esfuerzo singular de restitución de todas esas posibilidades que nos constituyen no solo en cuanto pérdidas o frustraciones o proyectos y vidas descartados nuestros –esfuerzo este, por lo demás, que ya aparece como lugar común entre la gran mayoría de literatos a lo largo de la historia–, sino también –lo más grave y lo que singulariza de verdad esta obra– en tanto posibilidades aún latentes en nosotros, y *aún* sujetas por tanto a la contingencia de su actualización, puesto que “lo que *sólo* es posible sigue siendo posible, eternamente posible” [Marías 2007h, 164].¹⁴

13 Hay que entender las afirmaciones de Marías en el contexto del realismo literario español de los años 40, 50 y 60 contra el que reaccionan el autor y los demás miembros de su generación desde sus primeras obras. Como ha explicado Champeau, en la novela social, «el lenguaje y el estilo son claros, sencillos, desprovistos de ambigüedad y construyen el *etos* de un narrador que se acerca al periodista»; es este un tipo de novela que «carece totalmente de humor y de componentes lúdicos», en donde «la veracidad del discurso se asienta en la presencia de topónimos, referencias geográficas y datos etnográficos inmediatamente identificables porque pertenecen al bagaje cultural del lector», y cuyo fin «no es tanto deleitar o seducir como informar y convencer» [Champeau 2011: 68]. También por estos motivos se entiende la defensa que hace Marías de *la irrealidad*. Esa supeditación de la novela social «a fines exógenos» supone, como explica Champeau, «que se confía en los poderes del lenguaje y de la ficción para dar cuenta de la realidad y hacer de ella una representación veraz. La realidad es asequible, comprensible, reproducible y transformable. La creación literaria se concibe como prolongación de la función del lenguaje, minimizándose su función poética»; de acuerdo con esto, «refuerza la represión del poder creador del verbo la influencia indirecta, por el canal de la militancia política, del realismo socialista que opuso literatura formalista, subjetivista, irrealista y burguesa, a un realismo progresista», y en especial en España, donde «se condena una literatura tachada de *irrealista*, que ocultaba bajo el esteticismo su impotencia para desvelar los rasgos esenciales de un momento social» [Champeau 2011: 59].

14 Ya Grohmann se ha referido anteriormente a la categoría de lo posible como la que rige la prosa mariesca. Según el crítico, las narraciones de Marías «enact the power of literature to liberate the imagination from confinement to present circumstances», pues aquellas se construyen libremente sobre todo a través de las hipótesis, fantasías, apuestas personales y recuerdos inalienables de sus reflexivos protagonistas en torno a lo que pudo ser o suceder en determinado momento del siempre incierto pasado [Grohmann 2002: 116]. Esta exploración imaginativa del pasado, cuyo curso avanza en paralelo al del autor en su proceso errabundo de escritura sin mapa, permite «[to] conceive of situations and explore circumstances beyond the owner's experience and which may never have existed», situaciones que existen por tanto como potencial, tal vez inconsciente, en la mente del narrador/autor y que se revelan en el texto en virtud de una poética en donde «imagination [...] becomes the power of the mind over the possibilities of things» [Grohmann 2002: 116]. La *orientación* ante la incertidumbre de que hablábamos antes se vuelve posible, de esta forma, a través de ese descubrimiento de las posibilidades que permite un estilo narrativo ocupado en lo que queda más allá de los hechos meramente presentes y tangibles y que acaba convirtiéndose en la verdadera historia del relato. Ahora bien, que la literatura permite explorar otras existencias o trayectorias vitales posibles constituye, en efecto, una idea recurrente a lo largo de la historia, pero el elemento diferencial de la poética mariesca, como se ha señalado arriba, es la condición *latente* de esas existencias o actos *todavía* posibles que se descubren, cuya posibilidad de actualización, que no se halla pues aún cancelada o desactivada, o, como diría el lugar común, frustrada, adquiere una luz grave y temible, ya no la de

Desde este punto de vista, la interpretación que hace Javier Marías de lo real y del lugar propio que ocupa frente a ello la creación literaria con su salvaguarda de lo posible entra de lleno en conexión con el esfuerzo análogo que realizó su padre a lo largo de su carrera en el campo de la metafísica contra el pensamiento realista más tradicional. Lo vemos bien resumido en este otro pasaje de su *Antropología metafísica*:

El predominio de la idea de cosa en la interpretación tradicional de la realidad llevó a oscurecer la función rigurosa del mundo como escenario y a verlo como una gran cosa o la suma de todas las cosas, despojándolo así de su carácter verdadero. (Toda la literatura *realista* procede de este error, y convierte el mundo en un inmenso repertorio de «datos» o cosas dadas, que *están ahí* y se pueden enumerar, catalogar y describir; los realistas –dije hace mucho tiempo– son los que engañan a la realidad... con las cosas) [Julián Marías 1982: X: 89-90].

Por otra parte, el viejo rechazo que vemos que comparte Javier Marías con su padre ante la concepción del dato como instancia última e irreductible de lo real¹⁵ no implica por ello caída alguna en *lo fantástico*, como apuntaba el escritor en el párrafo citado arriba y como ya demostrara Julián Marías veinte años antes en su ensayo “La imagen de la vida humana”:

El inveterado apriorismo de nuestros usos mentales nos hace considerar como real, primariamente, lo material, frente a lo imaginario. La noción primera de realidad es la realidad de las cosas; desde este punto de vista, lo imaginario aparece afectado por un coeficiente de irrealidad, y se suelen contraponer las cosas a la imaginación. Se imagina algo que no es real. Pero esto es menos claro de lo que parece [Julián Marías 1969, V: 533].

Para Julián Marías, lo real, pese a lo que supone el apriorismo científicista que rige de forma inveterada nuestras concepciones, va mucho más allá de lo material, del *dato* o las *cosas*:

El mundo está, ciertamente, lleno de «cosas», y gran parte de esas cosas son «físicas», reductibles a átomos, protones, electrones, mesones, etc., pero no son la realidad primaria, sino que son halladas desde mis instalaciones [Julián Marías 1982, X: 87].

La realidad material o física puede medirse, registrarse, catalogarse, comprobarse en un archivo o en el laboratorio. La realidad *primaria*, sin embargo, es la de «mis instalaciones», o sea,

algo frustrado y perdido sino al contrario, la de algo aún al acecho y que se prefiere por ello escondido y enterrado, algo que, como veremos ahora, una literatura ‘responsable’ como lo es la del ‘reconocimiento’ permite sacar a la luz dentro del contexto más o menos seguro y controlable de lo imaginario o ficcional. Lo importante en esta obra no será solo la posibilidad de imaginar las cosas, pues, sino también la de poder conjurar su amenaza.

15 Las palabras de Julián Marías se explican desde la crítica al realismo de la novela social [vid. mi nota 13].

la realidad *radical* en el lenguaje orteguiano, la de «mi vida», «la vida de cada cual», que «es lo único que para cada cual hay», como nos hiciera ver Ortega [2012: 173; 176]. Desde un punto de vista metafísico, así, las cosas ni son la realidad última ni su rechazo como tales supone caída en ninguna fantasía disgregada de lo real, pues lo cierto es que por debajo de todas esas cosas y dándoles un suelo en donde enraizar se halla siempre la realidad irreductible de la vida de cada cual, esta siempre incomparablemente más compleja que la realidad física o material y gracias a la cual adquiere esta última su condición de realidad. Por eso «hay que darse cuenta», concluye Julián Marías, «de que la vida es excesiva, desborda de lo *real*, va siempre más allá de lo que es. Así en la obra de arte confluyen la realidad y la virtualidad» [1969: V: 537]. Con su ontología particular, el arte, y con él, cabe entender aquí, la literatura, representa y restituye el estrato de posibilidad que forma parte integral de la realidad humana.¹⁶

El análisis de la reflexión filosófica en torno al pensamiento literario que llevó a cabo Julián Marías en su curso de 1982-1983 y que ya venía haciendo el filósofo desde tiempo atrás nos permite, así, reconocer la legitimidad y el estatuto riguroso de realidad de todas esas cosas inventadas o *posibilidades* y asimismo, por tanto, el de la literatura como instrumento de explo-

16 Esta idea de lo posible o lo *irreal* como territorio privativo de la literatura podría parecer que topa, bien está advertirlo, con una premisa básica de la ciencia contemporánea tal y como se viene entendiendo desde por lo menos Einstein y las matemáticas modernas, a saber: su capacidad precisamente para imaginar mundos futuros. Desde finales del siglo XIX, la historia de la ciencia ha ido ofreciendo diferentes modelos teóricos no solo para describir la realidad material sino para calcular lo que aún no se ha dado. Así, por ejemplo, la teoría de los *cuantos* de Planck, la ecuación de onda de Schrödinger o la relatividad y la gravedad del propio Einstein, teorías todas ellas cuyas hipótesis se han ido probando y demostrando (o no) a veces mucho tiempo después de su descubrimiento. Son célebres a este respecto las palabras de Einstein: «I am enough of an artist to draw freely upon my imagination. Imagination is more important than knowledge. For knowledge is limited whereas imagination encircles the world» [cit. en Viereck 1929: 117]. En este sentido, podría pensarse que Julián Marías basa su argumentación en una idea algo estrecha de la ciencia, apoyándose en un prejuicio falaz sobre lo que esta estudia al que se adhieren a veces las humanidades para justificarse a sí mismas, esto es: que la literatura trabaja en el ámbito de lo posible mientras que la ciencia se funda en una pretensión de verdades absolutas. El teórico de la literatura Eagleton ha comentado con ironía esta objeción de algunos humanistas ante la ciencia: «A lot of scientists are fairly skeptical about science, seeing it as much more of a hit-and-miss, rule-of-thumb affair than the gullible layperson imagines. It is people in the humanities who still naively think that scientists consider themselves the white-coated custodians of absolute truth, and so waste a lot of time trying to discredit them. Humanists have always been sniffy about scientists. It is just that they used to despise them for snobbish reasons, and now do so for skeptical ones» [Eagleton 2004: 18]. Pues bien, hay que tener en cuenta, para no caer en el error de esa posible crítica en el caso de Julián Marías, la base desde la que este teoriza, que no es meramente la de un *cálculo* de probabilidades, sino directamente la de la *ficción*, a la que el filósofo considera «la gran matriz» del pensamiento literario. Para el filósofo, esas exploraciones de lo posible que guían específicamente las novelas y los cuentos son esenciales porque alumbran todo un lado de la realidad que de otro modo no se vería, pero de la realidad, entiéndase, no matemática, ni física, ni mecánica, sino *humana*. Entraría aquí la dimensión varia de los sueños, las ilusiones, las fantasías, las sospechas, los deseos, los presagios, las supersticiones..., una dimensión a priori, y más allá de su carácter ontológico de posibilidad, que tiene poco que ver con aquellas por las que suele interesarse la ciencia moderna y ante las que no cabe experimento, prueba ni razón última que las invalide. Pero, «la ciencia no puede conformarse con la mera posibilidad. Tiene que justificarla, tiene que probarla», aunque sea en una etapa muy posterior y por tanto esa demostración solo exista como ideal. Al defender lo posible como espacio propio de la literatura, Julián Marías no denuncia, pues, pretensiones absolutas ni le niega a la ciencia su derecho sobre lo posible; con ello, tan solo subraya el carácter particular, específicamente humano, del tipo de posibilidad que a la literatura le concierne.

ración y hallazgo de esos «lados de la realidad». Desde el punto de vista metafísico, esto es, desde el punto de vista radical que solo el pensamiento radical de la filosofía nos puede ofrecer, comprendemos que esas posibilidades, invenciones o irrealidades también son realidad, y es por esto, en última instancia, que el *inventarlas* nos permite *descubrirlas*, como ha defendido siempre Javier Marías en sus textos teóricos.

Ahora bien, lo interesante de la conexión delineada surge al comprobar cómo la reflexión del novelista no se reduce a una mera repetición de lo que dice el padre sino que la recrea y, lo más importante, la pone en práctica a su manera, dando con ello de paso prueba de que cada individuo particular, en efecto, hallará su forma particular de orientarse ante las cosas. En el caso de la reflexión del hijo se trata de entender la exploración de lo irreal en el sentido no solo de *lo que pudo ser*, sino, lo más grave aún, de lo que *todavía* puede ser. Entramos aquí de lleno ya en la idea del *reconocimiento*, esa idea de que la literatura les permite al autor y al lector no conocer sino *reconocer*, o en las otras palabras del escritor antes citadas: descubrir que «se sabe lo que no se sabía que se sabía».

PROUST, EL RECONOCIMIENTO MARIESCO Y EL LECTOR ANTE SU ZONA DE SOMBRA

El «reconocimiento» es la noción que le añade al hecho orientador del pensamiento literario su sentido ético y responsable, y consiste en re-conocimiento precisamente porque, tal y como la entiende Marías, esa exploración literaria y su consiguiente hallazgo no implican el acceso a una verdad nueva previamente desconocida: «frente a esa idea que se ha esgrimido alguna vez de la novela como una forma particular e insustituible de conocimiento, yo la veo como una forma de *reconocimiento*», ha puntualizado el escritor, pues esta clase de obras indagadoras «no te están haciendo una revelación, no estás accediendo a un conocimiento nuevo. Estás viendo algo que sabías pero que *no sabías que sabías*. Lo reconoces porque lo has vivido, y a veces son cosas no muy gratas» [cit. en Vázquez 2011: s.p.]. La distinción es clave, ya que pone de relieve el tipo específico de saber al que aspira la obra de este escritor, un saber de naturaleza personal, que apela a la experiencia vital particular de cada individuo, a lo que cada cual «ha vivido», y que nos remite por tanto, nuevamente, a la vida humana en su radicalidad, al escritor concreto, en este caso Marías, y al lector concreto que pueda verse también reflejado en lo que

lee. El motivo por el que tal reconocimiento pueda no ser *grato* lo aclara Marías recordando a Marcel Proust:

Proust es quizá uno de los autores más crueles de la historia de la literatura. Cruel en el sentido de que rara vez se engaña: nos dice cosas muy duras, pero quien acepte meterse en esa verdad dirá: «Sí, así es» [...]. Eso es lo que hace la literatura, ¿no? Y es suficiente. Uno trata de entender un poco mejor aquello que la gente rehúye pensar. Esa idea de que la gente quiera saber, quiera entender... no es verdad. Nadie quiere saber nada, nadie quiere ver, y si ven, hacen como que no han visto. Nuestra capacidad de engaño es extraordinaria. El escritor se obliga a mirar un poco más, a no engañarse [cit. en Vásquez 2011: s.p.].

He aquí perfectamente condensado uno de los propósitos esenciales de la literatura marriesca: ver, obligarse a ver y hacer ver al lector, o como se dice ahí, a *la gente*, que normalmente rehúye pensar en esas cosas que en el fondo sabe que sabe pero que o bien ha olvidado o bien ha decidido simplemente descartar. Este tipo de literatura que concibe Marías pone al autor y al lector ante sí mismos, al lector *concreto*, no a *el lector* o a *los lectores* en un sentido abstracto, sino al lector particular –el autor, claro está, siempre lo es–, que podrá o no reconocerse en lo que lee en función de lo que haya «vivido».

La conexión con Proust, en este sentido, no es baladí, sino del todo oportuna. Hay un pasaje bastante conocido de *À la recherche du temps perdu* donde el autor francés reflexiona justamente sobre esta capacidad que tiene la literatura para provocar un cierto reconocimiento en el lector particular respecto de sí mismo. Dice así:

L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces: «mon lecteur». En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa [Proust 1987-9: III: 489-90].

[Sólo por una costumbre sacada del lenguaje insincero de los prólogos y de las dedicatorias dice el escritor: «Lector mío». En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo. El reconocimiento en sí mismo, por el lector, de lo que el libro dice es la prueba de la verdad de éste, y viceversa [Proust 2016: III: 779-80].

La idea de la literatura como *reconocimiento* ha comenzado a ser objeto de atención creciente por parte de los estudios literarios en los últimos tiempos. La teórica Rita Felski lo ha definido como uno de los cuatro usos o funciones principales de la literatura, junto con los de *Enchantment*, *Knowledge* y *Shock*. «Recognition in reading», explica Felski, «revolves around a moment of personal illumination and heightened self-understanding», lo que supone «a cognitive insight, a moment of knowing or knowing again», la idea de que «I know myself better after reading a book» [Felski 2008: 29]. A nivel conceptual, este *momento* podría dividirse en dos experiencias: una de «*self-intensification*» (cuando reconocemos ciertos rasgos nuestros o intuimos un eco de nuestras propias percepciones y comportamientos en las descripciones de un personaje de una obra de ficción, con lo cual «we become aware of our accumulated experiences as distinctive yet far from unique») y otra de «*self-extension*» (o sea, cuando nos reconocemos en lo que a primera vista parecería «distant or strange» respecto de nosotros) [Felski 2008: 39]¹⁷. La obra de Proust, cuya cita anterior justamente usa Felski en su estudio [2008: 26], resulta enormemente ilustrativa de estos *usos* de los que se beneficia el sujeto lector. El lector, como dice Proust, es siempre el lector «de sí mismo» y la obra literaria es el «instrumento óptico» que le permite «discernir» aquello que sin ella no habría podido ver, de algún modo, pues, la «verdad» de sí mismo que reconoce y comparte con el libro.

Los paralelismos de esta idea con la reflexión de Javier Marías son evidentes, si bien el escritor español señala el aspecto primordialmente ético de su propia poética al insistir en el matiz grave o «cruel» en su lectura de la obra proustiana. En el caso de la literatura visiva de Marías lo que se reconoce pueden ser, en efecto, «cosas no muy gratas», o sea, realidades y valores complejos desde el punto de vista moral, pues ese instrumento óptico mariesco remite en su caso muy a menudo a rasgos sombríos, oscuros, de la personalidad humana. El reconocimiento se supone que puede contar aquí con la posible reticencia del receptor y exige por tanto un mayor esfuerzo por parte de este.

Pues bien, de esta idea mariesca del reconocimiento, pero también, a la vez, de la del

17 En realidad, salvo que nos limitemos a una definición puramente empírica de la experiencia vital, podemos ver que esas dos nociones de «*self-intensification*» y «*self-extension*» que propone Felski resultan en la práctica de la lectura del todo indistinguibles, pues lo cierto es que a menudo la literatura –y el caso de Marías resulta paradigmático en este sentido como vamos a ver ahora– nos suele llevar a un reconocimiento de elementos *distantes* y *extraños* que, sin embargo, remiten directamente a nuestras *experiencias acumuladas*.

pensamiento literario que busca orientarse según hemos visto, vemos un caso paradigmático, como ya se anunció al comienzo de este artículo, en la novela que publicaba Marías en 1986, *El hombre sentimental*. Explicada de forma muy resumida, esta es la historia del triángulo amoroso conformado por el reflexivo narrador y protagonista, el cantante de ópera León de Nápoles, la mujer casada de la que este se ha enamorado, Natalia Manur, y el marido de esta, el banquero Manur. Cuando el banquero, a quien el narrador describe como «un potentado, un ambicioso», un hombre acostumbrado a conducirse con facilidad por el mundo y satisfacer siempre «su sed de dominio» [22], se entera de la infidelidad de su mujer con el cantante, el hombre decide mantener con este una conversación: directamente le pide que se aparte de su mujer, en realidad le exige, le conmina a que abandone su empeño, lo intimida y lo amenaza. Y es a través del recuerdo de esta conversación, rememorada por el cantante ahora al cabo de los años en su relato y con el estilo literario poético y elegante que lo caracteriza –y que no es sino reflejo y trasunto del que va componiendo errabundamente Marías–, como descubre el personaje de pronto la fascinación evidente que le inspiró entonces ese individuo controlador y potentado que era el banquero: «Sólo sé reproducir fragmentos de lo que contó Manur», dice el narrador tras relatar las circunstancias de su virulento encuentro con el hombre:

Pero si me exceptúo a mí mismo un poco después [...], no he visto nunca a ninguna otra persona con tanta voluntad de perseverancia en su elección y en su amor. Es más, ahora sé que fue Manur quien me contagió, o bien que fui yo quien se expuso a contaminarse o lo quiso imitar. Pues hasta entonces *sólo* había habido el deseo de seguir viendo a diario a Natalia Manur, el deseo físico de Natalia Manur y el deseo de aniquilar a Manur. Y fue a partir de entonces cuando entendí mejor, del mismo modo que un hombre que escribe puede empezar a entender lo que escribe a partir de una frase casual que le hace saber –no de golpe, sino paulatinamente– por qué todas las anteriores fueron así, por qué fueron escritas de aquella manera (que aún no verá intencionada pero ya tampoco casual) cuando él creía estar tanteando tan sólo, jugando tan sólo con tinta y papel [121].

En la rememoración primariamente imaginativa que lleva a cabo el narrador, libre su relato de toda subordinación a los datos o cosas, sin tener que atenerse al mero registro de *lo que es* o, en este caso, de *lo que fue*, a la realidad empírica más propia del cronista, el reportero o el documentalista, en ese recuerdo, pues, inevitablemente imaginado, se produce el desvelamiento de lo que aconteció a un nivel mucho más radical que el meramente físico o material: el personaje comprende ahora, a través de su relato, que en ese momento de su pasado tuvo lugar

el despertar –la *actualización* en términos ortodoxos– de su potencial o deseo latente de, en este caso, *perseverancia*. El elemento metaliterario del pasaje, con la referencia a la tarea del escritor, resulta además explícito, y coincide con lo que afirmaba Marías en otro fragmento del ensayo antes citado “Contar el misterio”: «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» [Marías 1996: 458]. Tal es el poder del pensamiento de la literatura, que ejecuta, desde la libertad que le es propia por su calidad primordial de invención, su misterioso hallazgo de verdades, de descubrimiento de todo un lado de la realidad que de otra forma habría quedado oculto.

Pero es que, a su vez, la singularidad de la propuesta literaria mariesca consiste en su componente ético, esto es, en su afán de desvelamiento para el sujeto de cosas que a menudo resultan «no muy gratas», moralmente problemáticas. Lo vemos también bien en esta historia, pues es inmediatamente después del párrafo citado cuando el León se dirige directamente al lector y le lanza, como para hacerle partícipe de su descubrimiento, esta serie de preguntas retóricas que despliegan la naturaleza sombría del hallazgo:

¿No habéis descubierto nunca, en las actitudes o palabras o gestos de los demás, lo que antes ni siquiera podíais denominar? ¿No habéis visto en ellos el fulgor que nos falta, la claridad inconcebible, la mano firme y el trazo seguro que nunca podremos tener, lo que en un tiempo se llamó la *gracia*? ¿No habéis aspirado a ser ellos por culpa de su propia cualidad trascendente, de su capacidad de infección, de su irradiación natural que nos aniquila? ¿No habéis sentido nunca la tentación, aun es más, la necesidad de copiar escrupulosamente el ser de otro para arrebatarlo y apropiaros de él? ¿No habéis experimentado nunca el deseo incontenible de la usurpación? ¿No la insoportable envidia de la jovialidad o el padecimiento, de la resistencia o la voluntad? ¿No de los celos sufridos por otro, no de su fatalismo, ni de su determinación, ni de su condena? ¿Quién no ha deseado condenarse de una vez para siempre y gozar de la fijeza de la muerte en vida? [Marías 2006: 121-2].

Uno de los aspectos más importantes e interesantes de esta literatura del reconocimiento que practica Javier Marías es que apela siempre, como decimos, a un lector concreto, el cual se reconoce o no en lo que lee en función de, en primer lugar, su experiencia vital. La respuesta a las oscuras preguntas que plantea desafiante el León de Nápoles dependerá así de lo que cada lector haya *vivido*, entendiendo este vivir de nuevo en el sentido *radical*, es decir, no en el sen-

tido simplemente de las cosas que le hayan ocurrido efectiva o empíricamente, de los hechos o *datos* estrictos que conformen la trayectoria biográfica del lector, sino en el sentido cabal de la «experiencia *de la vida*», como la llamaba Julián Marías. A diferencia de la noción tradicional en que se basa el empirismo moderno, es esta en cambio una noción de experiencia que también incluye la experiencia «incoada» y «que no necesita cumplirse en su integridad» que cada individuo tiene en su vida respecto de las cosas, y que es la que nos proporcionan, por ejemplo, la literatura o el cine, o, en un sentido más general, nuestra imaginación [Julián Marías 1982: X: 41].¹⁸ La respuesta íntima que cada lector articule ante las interrogaciones del León dependerá, pues, de cuál sea esa experiencia vital suya que defina su realidad radical. Paralelamente, también dependerá este descubrimiento, en segundo lugar, de la capacidad que demuestre cada lector, claro está, para reconocer que sabe lo que no sabía que sabía, bien porque lo había olvidado, bien porque había tomado directamente la decisión de descartarlo.

El ejemplo de *El hombre sentimental* resulta paradigmático por sus singularidades, como son una historia de pasión y celos particularmente apta a estos efectos o un estilo interrogativo directo que apela frontalmente al lector, caso este único dentro de la narrativa mariesca y que acaso revele la posición todavía inaugural de esta novela dentro del periodo ya de madurez de la producción de Marías. Pero se podrían encontrar múltiples ejemplos de estos hallazgos o visiones sombrías a lo largo de toda la obra mariesca; en principio, tantos como lectores dispuestos a reconocerlos. Por citar unos pocos posibles, podríamos recordar la reflexión que comparte el profesor Cromer-Blake en *Todas las almas* (1989) con el narrador y protagonista de esta historia, su amigo el profesor español visitante en Oxford, sobre la obsesión que todos tenemos con los demás:

Nadie piensa en otra cosa que en mujeres y hombres, la totalidad del día es un trámite para detenerse en un momento dado y dedicarse a pensar en ellos, el objeto de la cesación del trabajo o del estudio no es otro que *llegar a pensar* en ellos, hasta estando con ellos pensamos en ellos, al menos yo. Los paréntesis no son ellos, sino las clases y las investigaciones, las lecturas y los escritos, las conferencias y las ceremonias, las cenas y las reuniones, las finanzas y el politiquero, la totalidad de lo que aquí consideramos la actividad. La actividad productiva, la que reporta dinero y seguridad y estima y nos permite vivir, la que hace que una ciudad o un país marche y esté organizado. La que nos permite, luego, dedicarnos a pensar en ellos con toda la intensidad. Hasta en este país es así,

18 De aquí la precisión en mi nota anterior (nota 17).

en contra de nuestra percepción y fama, en contra de lo que a nosotros mismos nos gusta creer. Eso es el paréntesis, y no al revés. Todo lo que se hace, todo lo que se piensa, todo lo demás que se piensa y maquina es un *medio* para pensar en ellos. Hasta las guerras se libran para poder volver a *pensar*, para renovar ese pensamiento fijo en nuestros hombres y en nuestras mujeres, en los que ya han sido nuestros o lo podrían ser, en los que ya conocemos y en los que nunca conoceremos, en los que fueron jóvenes y en los que lo serán, en los que han estado ya en nuestras camas y en los que nunca pasarán por ellas [78-9].

O bien la meditación que abre el último volumen de *Tu rostro mañana* (2002, 2004, 2007), unas palabras del espía del MI6 Peter Wheeler en conversación con Jaime Deza:

—Uno no lo desea, pero prefiere siempre que muera el que está a su lado, en una misión o en una batalla, en una escuadrilla aérea o bajo un bombardeo o en la trinchera cuando las había, en un asalto callejero o en el atraco a una tienda o en un secuestro de turistas, en un terremoto, una explosión, un atentado, un incendio, da lo mismo: el compañero, el hermano, el padre o incluso el hijo, aunque sea niño. Y también la amada, también la amada, antes que uno mismo [11].

O el momento en que Luisa le confiesa a María Dolz en *Los enamoramientos* (2011) la cruda verdad que ha aprendido sobre nuestra relación con los muertos una vez ha pasado un tiempo del asesinato de su marido Miguel, al que la mujer tanto quería:

Lamentamos sinceramente su marcha, y es cierto que cuando se produjo queríamos que hubiera seguido viviendo; que se hizo un hueco espantoso, y aun un abismo por el que nos tentó despeñarnos tras ellos, momentáneamente. Eso es, momentáneamente, es raro que esa tentación no se venza. Luego pasan los días y los meses y los años y nos acomodamos; nos acostumbramos a ese hueco y ni siquiera nos planteamos la posibilidad de que el muerto volviera a llenarlo, porque los muertos no hacen eso y estamos a salvo de ellos, y además ese hueco se ha cubierto y por lo tanto ya no es el mismo o ha pasado a ser ficticio. De los más cercanos nos acordamos a diario, y aun nos entristecemos cada vez al pensar que no volveremos a verlos ni a oírlos ni a reír con ellos, o a besar a los que besábamos. Pero no hay muerte que no alivie algo en algún aspecto, o que no ofrezca alguna ventaja [345].

La lista de ejemplos podría ser desde luego mucho más larga, pero en todo caso sirve como breve ilustración de la problemática moral en que se ocupa esta literatura del reconocimiento de Javier Marías.

Son varias las consecuencias éticas y filosóficas que se derivan del análisis esbozado a lo largo de estas páginas y conviene tratar de delimitarlas brevemente. Ellas nos llevarán hacia lo

que podríamos denominar, como propongo para concluir, la visión responsable de Javier Marías, síntesis del proyecto literario de este escritor.

CONCLUSIÓN: LA VISIÓN RESPONSABLE DE JAVIER MARÍAS

Dos son, en conjunto, los planteamientos complementarios e interrelacionados que se deben considerar para identificar la visión responsable que encarna la literatura de Javier Marías. Por una parte, la postura gnoseológica, y en último término filosófica, que asume esta obra: su afán de exploración y de orientación ante lo real, y con ella, su ulterior descubrimiento metafísico de la realidad radical. Por otra parte, su postura ética, la cual se materializa en la responsabilidad que impulsa su exploración de superar la resistencia común a ver, así como en su aceptación de lo que descubre en el plano moral como parte integral de la realidad.

Para empezar, observamos que la literatura tiene, tal y como defiende Javier Marías y nos demuestran sus historias, una función fundamental de exploración de la realidad. Esto es necesario asumirlo por más que todo propósito de representación cabal y objetivo sea siempre invariablemente, como también nos recuerda esta obra, un esfuerzo inútil: “solo sé reproducir fragmentos”, hemos visto decir al León en *El hombre sentimental*, y aun al inicio de su relato, en las líneas que abren la novela, nos llega a advertir el personaje de que su recuerdo de los Manur se lo ha inspirado «lo que soñé esta mañana, cuando ya era de día» [19]. Su recuerdo se halla, pues, estrechamente ligado a las fluctuaciones de su imaginación. Ahora bien, lo cierto es que esos «sueños viejos, pasados de moda» resultan, pese a todo, «imaginativos y muy intensos», que son «historiados y a la vez precisos» [19], lo que presupone el potencial gnoseológico intrínseco de esa invención. La solución a esta aparente paradoja la veíamos en una afirmación anterior de Marías: el novelista *verdadero* es el que refleja *la irrealidad*, esto es, «lo contrario de lo que ocurre», pero es que esto es así precisamente porque, como dice también el autor en su artículo titulado “Imaginar para creer”:

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 [Marías 2007j: 197].

En la reconstrucción imaginativa del pasado –todo relato lo es, en rigor– se efectúa una operación que no es que borre o manipule lo vivido, como podría fácilmente sugerir una interpretación relativista, sino que lo magnifica y lo lleva a la luz, haciéndolo más inteligible para el sujeto que recuerda. Para comprender la vida, dicho de otro modo, es necesario, además de conocer sus acontecimientos efectivos, ser capaz de imaginarla, así como hace León con su historia de amor al cabo de los años o, de un modo vicario y con su experiencia de la vida, el propio Marías. La literatura cumple una función intelectual *vital*, en ambos sentidos de la palabra.

A esta consideración gnoseológica se suma un primer factor ético interrelacionado que es la condición indispensable para que se produzca dicha intelección: la voluntad del escritor de no engañarse, de ser capaz de imaginarlo todo, hasta lo que no es muy grato y cuesta más de ver. Dice Marías en “Todo es nuestro”:

A veces pienso –con ingenuidad, seguro– que si todo el mundo escribiera no se cometerían asesinatos, porque lo que la literatura permite es asistir a las vidas, imaginarlas en su concreción y en su unicidad, explicárselas y no juzgarlas, y sobre todo impide considerarlas como una abstracción o un número vacíos de contenido, de biografía, de historia. Eso logran la narrativa y el drama, entre otras cosas [Marías 2007k: 192].

La literatura nos pone en contacto con la realidad última y radical de la vida humana y nos sirve por tanto de exploración de ella; de exploración, en primer lugar, de la realidad humana del *otro*, esto es, del personaje particular a cuyas complejidades concretas e insustituibles asistimos los lectores y por tanto las entendemos mejor. Pero también, en segundo lugar, de exploración de nuestra propia realidad, o sea: la literatura como modo de autodescubrimiento, bien a través de esa lectura *cruel* del reconocimiento en cuyas complejidades nos *vemos* a nosotros mismos, bien –acaso con más motivo todavía– cuando es uno mismo quien, como se sugiere en “Imaginar para creer”, decide asumir la tarea relatora e imaginar lo que le ocurre. La conexión que surge aquí entre vida en el sentido radical y literatura es profunda, llegando sus posibles consecuencias hasta la suposición extrema de que con ello desaparezcan de la faz de la tierra los asesinatos. Más allá de la ingenuidad de la afirmación, su optimismo se explica en tanto que la literatura, la narrativa en particular y la imaginación en general, nos proveen de una visión más completa de la realidad humana, más compleja a nivel moral y alejada de abstracciones. Los beneficios parecen claros: en esencia, una mayor conciencia, atención y empatía, tanto para

con los demás como para con nosotros mismos, beneficios que van más allá del texto literario, ya que se hacen extensibles presumiblemente a todo aquel que, escritor o no, esté dispuesto a pensar e imaginar la vida –la propia y la ajena– hasta las últimas consecuencias, con lo que nos ocurre efectivamente como con lo que es potencial y latencia en nosotros y que es todo aquello que «a la vez no sucede y sucede».¹⁹

Esto nos lleva a la segunda parte del planteamiento, que es el descubrimiento metafísico de la realidad radical, pues su argumento supone que la realidad de la vida humana se compone a un tiempo de actualidades y posibilidades. Frente a una ontología basada en lo material y presente, Ortega primero y Julián Marías después, nos mostraron que la realidad humana también es *irreal*, que va más allá de lo que es. Con su exploración literaria, Javier Marías también penetra ese territorio profundo de lo posible, pero solo para descubrir –y en ello reside el valor filosófico de su narrativa– que este forma parte igual de nuestra realidad. Lo vemos bien de nuevo en la novela comentada: «sin embargo, lo que soñé esta mañana, cuando ya era de día», afirma el León, «es algo que sucedió realmente y que me sucedió a mí cuando era un poco más joven, o menos mayor que ahora, aunque aún no ha terminado» [19]. Así subraya el personaje el estatuto de realidad de esos sueños e imaginaciones, así como su vigencia en la realidad radical de su vida actual: «escribo desde esa forma de duración –ese lugar de mi eternidad– que me ha elegido», dice [19], porque, como hemos visto, lo que solo es posible, es siempre eternamente posible. Es la irrealidad real, en suma, de lo que pudo y por tanto *aún puede ser* y que es algo que este personaje no olvida ni pierde de vista. Esto es importante, además, porque emparenta la realidad humana con la realidad de la literatura. Al llevar a cabo el texto literario su desvelamiento de lo posible se pone de manifiesto no tanto que «art has its own ontology», como dice Grohmann citando a Kant [Grohmann 2002: 117]; no es que el ser de la literatura sea, por así decir, ser de posibilidad por contraste con el ser supuestamente material y presente de la vida. Lo que sucede es, de nuevo, que la realidad humana, la vida de cada cual, está conformada a la vez por actualidades y posibilidades, algo que solo el pensamiento literario puede intentar abarcar.

Con esto se puede comprender también por qué decía Javier Marías, como vimos al co-

¹⁹ Como afirma Felski, reflexionando sobre el *Dorian Gray de Wilde*, aquí igual podemos decir que «recognition is not retrospective but anticipatory: the fictional work foreshadows what Dorian will become, the potential that lies dormant but has not yet come to light» [Felski 2008: 24]. De este modo, «the claim for recognition is a claim for acceptance, dignity and inclusion in public life. Its force is ethical rather than epistemic, a call for justice rather than a claim to truth» [Felski 2008: 29-30].

mienzo de este artículo, que la literatura es una «pobre cerilla» que más que iluminar o esclarecer lo que hace es mostrar la «inmensidad» y «complejidad» de la «zona de sombra». Hay que recordar que esa imagen de la zona de sombra la toma Marías de su maestro Juan Benet, quien ya la usaba para describir la incertidumbre y ambigüedad que envuelven nuestra existencia haciendo fútil cualquier conocimiento [cfr. Herzberger 2001: 31]. Pero si estos dos elementos también están presentes en la obra mariesca, lo cierto es que en ella significan algo notablemente distinto de lo que eran para Benet: las sombras pueden ser en el caso de Marías, por ejemplo, la envidia, los celos, la voluntad de dominio y perseverancia, el afán de irradiación e infección, el deseo de usurpación o la tentación de condenarse, por tomar algunas de las difíciles cuestiones morales que plantea el León de Nápoles en el pasaje comentado. Dicho de otro modo: que la zona de sombra no es aquí tanto lo que nos envuelve en la vida, el vacío inconmensurable del universo en torno, sino lo que llevamos dentro, con nosotros, nuestras inmensas complejidades y nuestras posibilidades más oscuras, así como la constante incertidumbre que supone el hecho de saber que en cualquier momento podrían estas actualizarse. La literatura, con su valor descubridor a la vez gnoseológico y ético, «nos permite ver que está ahí, esa zona, y no olvidarla», y de esta forma, «nos permite entendernos un poco mejor a nosotros mismos» [Marías 2007c: 377].

La narrativa de Javier Marías surgió en buena parte, como es sabido, como reacción generacional frente al realismo y la novela social que imperaron en el panorama literario español a lo largo de los años 40, 50 y 60 del siglo pasado.²⁰ Ahora bien, si se podría afirmar que lo hizo sin derivar por ello hacia la fantasía ni en rigor apartarse tampoco de la realidad –por más que algunas veces se le haya podido acusar de cierto solipsismo con sus narradores pasivos ocupados en pensar e imaginar obsesivamente²¹– es porque su literatura nos muestra la realidad no de las cosas, sino de la vida humana, la realidad radical con sus innumerables posibilidades, un rasgo este acaso difícil de apreciar en toda su trascendencia teniendo en cuenta «el predominio en la novela española, y especialmente en la crítica», tal y como expresó a principios de los años 80 su padre, Julián Marías,

20 Sobre este contexto literario y el papel en él de Javier Marías, vid. Grohmann [2002: 7-23].

21 Entre la crítica, se ha hablado, por ejemplo, de la visión *absoluta* de un narrador que percibe siempre «más allá de lo habitual» [Navajas 2001: 41], algo egocéntrico, pues «todo cuanto acontece parece ocurrir para que él lo escrute, comente, extraiga hipótesis» [Pozuelo Yvancos 2014: 61], y cuyas elucubraciones imaginativas y narcisistas convierte sus relatos en «una modalidad psicológica de lo fantástico» [Champeau 2006: 179].

de un «realismo» bastante extemporáneo y achatado, de una preferencia por la novela «social» que eliminaba toda imaginación y toda complejidad personal, para proyectar las figuras sobre un solo plano y hacerlas, así, planas y bidimensionales, no reales y de bulto –y esto quiere decir, tratándose de lo humano, con una esencial componente de irrealidad y fantasía– [Julián Marías 2015: 10].

Al asumir estos mismos supuestos en su literatura, Javier Marías recupera también, no de forma programática, sino como parte de su perspectiva inherente, todo un proyecto filosófico que había quedado oficialmente aparcado con la guerra civil y la dictadura y lo convierte en el gran fundamento ético de toda su obra. Frente a una literatura realista tradicional que se presupone, según es su imagen paradigmática, espejo de lo real, o con la fórmula de Roland Barthes (1953), representación «en grado cero» de la realidad, la literatura podríamos decir irrealista, o mejor, radical, de Javier Marías reconoce la inviabilidad de ese supuesto presentándose en cambio como «pobre cerilla». Lo interesante es que con ello logra sin embargo mostrarnos que «el ser humano es esencialmente complejo, ambiguo, lleno de excepcionalidades, incertidumbres y encrucijadas morales», pese a que hoy en día, y también en el campo de la literatura, «las siete plagas de lo políticamente correcto» nos estén llevando al «abandono de toda complejidad, matiz y ambigüedad, incluso de toda duda y de todo dilema», como ha dicho recientemente el escritor [Marías 2017: s.p.].

En definitiva, pues, la literatura de Javier Marías constituye un tipo de pensamiento no porque nos presente una mente o una conciencia en el acto de reflexionar, sino porque ese pensar tiene, como decía Julián Marías, un afán de orientación, de saber a qué atenerse con respecto a la realidad humana, esto es, de saber a qué atenerse y estar en guardia con respecto a nosotros mismos. Al mismo tiempo, esta literatura constituye una forma de reconocimiento en tanto esa posibilidad de orientación le es ofrecida también al lector, quien habrá de decidir si la acepta o no. Como afirmaba el escritor en una entrevista con el periodista Juan Cruz, en última instancia no se trataría sino de *escribir para ver*: «Conrad decía que escribía sobre todo para que la gente viera. Era el mismo afán que tenía cuando era marino. Lo peor que le podía pasar a un marino era no ver. Yo escribo para que la gente vea» [cit. en Cruz 2017: s.p.].

Es en este sentido que la literatura de Javier Marías constituye una literatura profundamente responsable, ya que se obliga a mirar, a intentar penetrar la zona de sombra que la mayoría de la gente rehúye, pero por este mismo motivo es también, a la vez, una literatura generosa

y rotundamente libre. A diferencia de la literatura *engagée*, moralizante o con *mensaje* que ha rechazado siempre el autor, en su narrativa Marías ni juzga ni prescribe, sino que le concede al lector la más absoluta libertad para decidir si se asoma o no a ver la inmensidad de su zona de sombra. En ello radica la gran revolución ética de esta obra, que deposita en nosotros, los lectores, auténticas libertad y confianza para asumir nuestra propia responsabilidad y con ello dejarnos avanzar más atentos, más conscientes y más despiertos por el mundo.



BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland. 1953. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil.
- BERTRÁN PÉREZ, Santiago. 2019. "El pensamiento literario mariesco y la restitución filosófica de lo real", *Quimera*, 424, abril, 27-31.
- CARPINTERO, Helio. 2008. *Julián Marías. Una vida en la verdad*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- CASALÍA, Agustín. 2012. "La literatura como revolución pensante", *Ínsula*, 785-6, mayo-junio, 27-31.
- CHACEL, Rosa. 2015. *La sinrazón*, Barcelona: Comba.
- CHAMPEAU, Geneviève. 2006. "Pulsión escópica y narcisismo en los cuentos de Javier Marías", en Merlo dir. 2006, 167-79.
- CRUZ, Juan. 2007. "Javier Marías. Escribir para ver", *El País*, 23 de septiembre, web: consultada el 20/02/2019.
- CUÑADO, Isabel. 2012. "La cuestión moderna en Javier Marías", *Ínsula*, 785-6, mayo-junio, 24-7.
- EAGLETON, Terry. 2004. *After Theory*, London: Penguin.
- FABER, Sebastiaan. 2009. "La irresponsabilidad del novelista. Javier Marías, Tu rostro mañana y

- el debate sobre la memoria histórica”, en Grohmann y Steenmeijer 2009, 203-233.
- FELSKI, Rita. 2008. *Uses of Literature*, Maine-USA/Oxford-UK: Blackwell.
- GARCÍA NORRO, Juan José coord. 2015. *Julián Marías: maestros y amigos*, Madrid: Escolar y Mayo Editores.
- GROHMANN, Alexis. 2002. *Coming Into One's Own. The Novelistic Development of Javier Marías*, Amsterdam–New York: Rodopi.
- . 2009. “La literatura como paradoja”, en Grohmann y Steenmeijer 2009, 161-9
- . 2011. *Literatura y errabundia. Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero*, Amsterdam – New York: Rodopi.
- . 2012. “El hombre que observa”, *Ínsula*, 785-6, mayo-junio, 3-5.
- GROHMANN, Alexis y Steenmeijer, Maarten, eds. 2009. *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. ‘Tu rostro mañana’ de Javier Marías*, Amsterdam – New York: Rodopi.
- HERZBERGER, David. 2001. “Ficción, referencialidad y estilo en la teoría de la novela de Javier Marías”, en Steenmeijer dir. 2001, 29-37.
- MARÍAS, Javier. 1993. *Todas las almas*, Barcelona: Anagrama.
- . 1996. “Contar el misterio”, en Pittarello ed. 1996, 455-9.
- . 2006. *El hombre sentimental*, Barcelona: Debolsillo.
- . 2007. *Literatura y fantasma*, Barcelona: Debolsillo.
- . 2007a. “Lo que no se ha cumplido”, en Marías 2007, 76-8.
- . 2007b. “La huella del animal”, en Marías 2007, 153-8.
- . 2007c. “Una pobre cerilla”, en Marías 2007, 375-8.
- . 2007d. “Errar con brújula”, en Marías 2007, 100-2.
- . 2007e. “Desde una novela no necesariamente castiza”, en Marías 2007, 51-67.
- . 2007f. “Volveremos”, en Marías 2007, 215-7.

- . 2007g. “Notas del autor”, en Marías 2007, 13-6.
- . 2007h. “Siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas”, en Marías 2007, 159-64.
- . 2007i. “Lo que no sucede y sucede”, en Marías 2007, 111-6.
- . 2007j. “Imaginar para creer”, en Marías 2007, 194-7.
- . 2007k. “Todo es nuestro”, en Marías 2007, 191-3.
- . 2007l. *Tu rostro mañana*. 3. Veneno y sombra y adiós, Madrid: Alfaguara.
- . 2011. *Los enamoramientos*, Madrid: Santillana.
- . 2017. “Poor devils”, *El País Semanal*, 26 de noviembre, web: consultada el 30/11/2017.
- MARÍAS, Julián. 1969. *Obras*, Madrid: Revista de Occidente, 1969, 3ª ed., 10 vols.
- . 1982. *Obras*, Madrid: Revista de Occidente, 3ª ed., 10 vols.
- . 1982-3. «El pensamiento literario en la España del siglo XX», transcripciones inéditas de las lecciones de un curso impartido entre octubre de 1982 y junio de 1983 en el Instituto de España en colaboración con la UNED. Archivo del Instituto de España, 30 lecciones.
- . 1990. *Cervantes clave española*, Madrid: Alianza.
- . 1996. *Persona*, Madrid: Alianza.
- . 2008. *Una vida presente. Memorias*, Madrid: Páginas de Espuma.
- . 2015. “Prólogo”, en Chacel 2015, 7-12.
- MERLO, Philippe, dir. 2006. *L'oeil, la vue, le regard. La création littéraire et artistique contemporaine*, Lyon: Grimo-LCE-Grimia.
- NAVAJAS, Gonzalo. 2001. “Javier Marías: El saber absoluto de la narración”, en Steenmeijer dir. 2001, 39-49.
- ORTEGA Y GASSET, José. 2012. *En torno a Galileo*, Madrid: Tecnos.
- PITTARELLO, Elide, ed. 1996. *El hombre que parecía no querer nada*, Madrid: Espasa Calpe.

- POZUELO YVANCOS, José María. 2014. *Novela española del siglo XXI*, Murcia: Universidad de Murcia.
- . 2018. "Diálogo germinativo de los textos: Javier Marías ante un motivo de Juan Benet", *Revista de Occidente*, 450, noviembre, 99-114.
- PROUST, Marcel. 1987-89. *À la recherche du temps perdu*, París: Gallimard.
- . 2016. *En busca del tiempo perdido*, trad. de Pedro Salinas, José María Quiroga Pla y Consuelo Berges, 3 vols. Madrid: Alianza.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo. 2009. "Rostro completo: el tríptico de Javier Marías", en Grohmann y Steenmeijer 2009, 67-75.
- RODRÍGUEZ DE AGÜERO, Ana. 2015. "Dar transparencia a la vida: Julián Marías, la literatura como clave", en García Norro coord. 2015, 117-27.
- ROMERO, César. 1995. "Del azar y sus nombres. Sobre Javier Marías y su última novela", *Generació*, 7, 99-116.
- SCHARM, Heike. 2013. *El tiempo y el ser en Javier Marías*. El Ciclo de Oxford a la luz de Bergson y Heidegger, Amsterdam – New York: Rodopi.
- SOBEJANO, Gonzalo. 2003. "Narrativa española 1950-2000: La novela, los géneros y las generaciones", *Arbor*, septiembre, vol. 176, nº 693, 99-114.
- STEENMEIJER, Maarten, dir. 2001. *El pensamiento literario de Javier Marías*, en Foro Hispánico, 20, Amsterdam-New York: Rodopi.
- VALLS, Fernando. 2012. "El hombre de la flor de lis. De una primera lectura de Los enamoramientos", *Ínsula*, 785-6, mayo-junio, 32-5.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel. 2011. "Los rostros y el tiempo. Entrevista con Javier Marías", *Letras libres*, 31 de enero, web: consultada 2/04/2019.
- VIERECK, George Sylvester. 1929. "What Life Means to Einstein", *The Saturday Evening Post*, 26 de octubre, web: consultada el 26/08/2019.