

“Deux hommes qui observent: Javier Marías y Marcel Proust”

Alexis Grohmann

En una carta a Javier Marías, el poeta norteamericano John Ashbery dice de *TRM 3. Veneno y sombra y adiós* (el tercer y final volumen de la más reciente novel de JM): “Me recuerda a Proust y Shakespeare, lo que parece ser una suerte de halago idiota, pero lo digo en el sentido de que las cosas cotidianas que nos rodean y que pasan desapercibidas son enfocadas nítidamente como lo son en las obras de esos dos escritores” (2 July 2009). Marías admite (carta, 3 de julio de 2009) que Shakespeare “está muy presente en toda su obra, al principio en algunos títulos”, pero añade, algo críticamente, que “Proust es otro asunto, del cual te hablaré otro día”. El 6 de julio John Ashbery responde: “Por supuesto que conocía las referencias a Shakespeare en tus libros anteriores. [...] No era mi propósito sugerir que tu obra se parece a la de Shakespeare de alguna forma literal [“Ojalá”, escribe Marías en su versión anotada de la carta de Ashbery que constituye su respuesta en fax a Ashbery; it is customary for Marías’s response to a sender of a letter or missive to take the form of such marginalia, notes in the margins of the original text], sólo que tiene una vividez atemporal que me recuerda casi cualquier pasaje de Shakespeare. I’ll wait to learn about your feelings about Proust”, to which Marías appends the following note: “I most admire him [sic]. But he somehow scares me away because of it, so have never read all seven volumes!” (Fax, 6 de julio de 2009).

Ashbery, según Harold Bloom el poeta más importante desde Wallace Stevens, (véase Drabble 2000: 45), es probablemente, con diferencia, el más distinguido y perspicaz observador de muchos que han aludido a correspondencias entre la prosa narrativa de JM y la de Marcel Proust. Es un lugar común, principalmente en entrevistas o reseñas, comparar de pasada la prosa de ambos o aludir a Proust cuando se habla de Marías, especialmente desde la publicación de *Tu rostro mañana*, novela de 1,590 páginas. No obstante, de momento, Jordan Anderson es el único que se ha molestado en explorar algunas de esas supuestas afinidades en una pieza titulada “The Limits of Human Memory: On Proust and Javier Marías” (publicada en una revista llamada *The Quarterly Conversation*). Anderson hace hincapié en que tanto a Proust como a Marías “les interesa el contraste entre las limitaciones de la memoria humana y el tiempo casi infinito” y en cómo la obra de los dos escritores entraña “una reflexión sobre la medida en que podemos comprender” o conocer el pasado y a nosotros mismo u otros (Anderson 2008). No negaría que se pudieran encontrar paralelismos temáticos entre *A la recherche du*

temps perdu y varias de las novelas de Marías tales como precisamente esa imposibilidad de conocer el pasado o el mundo y de salvar la distancia entre la realidad empírica y el mundo representado a través del lenguaje o el pensamiento, pese a los esfuerzos incesantes de sus narradores por hacer precisamente esto, o la exploración de lo que se podría llamar una forma de tiempo bergsoniana, una experiencia intuitiva de lo real —a diferencia de la científica—, el tiempo como duración continua.

No obstante, a mi modo de ver lo que más tienen en común las obras de Javier Marías y Marcel Proust se hallará en el estilo de su prosa, más que en cualquier tema o idea; es su estilo el que les proporciona la vía de conocimiento que los faculta para describir y contar el mundo. Marías y Proust se encaran con el mundo que les “rodea menos mediante una ciencia cognoscitiva que gracias a una estilística que es la que les dicta la imagen general del universo y la que define, con particular precisión, aquellas áreas del mismo que deben ser abordadas con el conocimiento” (J. Benet, 108).

Ya se sabe que Proust no escatimó esfuerzo con su estilo, declarando que su meta última era escribir su libro de tal forma que se pudiese leer en voz alta como un poema. Algo muy afín pretende Javier Marías si nos atenemos a la calidad y los efectos de su prosa; cualquier lector mínimamente atento no sólo reconocerá su “calidad de página” sino además el riguroso, celoso y obsesivo cuidado que subyace a la escritura de sus obras, folio por folio: Marías trabaja celosamente cada página las veces que le parezca necesario hasta pulirla de tal modo que la considera acabada y no vuelve a cambiarla de modo sustancial una vez terminada, como si cada página fuera una entidad autónoma, una “miniobra” dentro del conjunto de la obra. Se podría aducir que la prosa de Marías, como la de Proust según Leo Spitzer y E. R. Curtius, lo que logra no es tanto “musicalizar” el lenguaje sino poner en palabras la música, descubriendo una musicalidad en las palabras —un residuo de un canto original preexistente a las palabras que dicta— y en la lengua los vestigios de música que la conceptualización no ha eliminado todavía.

En concreto, lo que comparten los dos autores es un estilo digresivo muy pronunciado. Y esto es así porque a grandes rasgos tanto Marías como Proust despliegan una escritura cuya forma es el resultado de una visión particular (de narradores y autores) y no de mera técnica, como remarcó el propio Proust sobre su estilo. Su estilo digresivo nos sumerge en una mente que contempla el mundo en toda su complejidad, cuyo deseo es en muy gran medida intentar penetrar, comprender y poner al descubierto la naturaleza o esencia de las cosas y las personas del mundo (de la novela y, si se quiere, por extensión, del mundo real). El estilo digresivo es el vehículo a través del cual buscan,

como Marcel en la *Recherche*, aprehender “debajo de materia y experiencia, debajo de palabras, algo distinto de su apariencia” (247); así, el arte, la literatura, nos remiten “a las profundidades donde reside el ser incógnito de lo real” y “nos hacen perseguirlo” (247-8). Como dijo Leo Spitzer de Proust, “ces phrases complexes, que le lecteur doit démêler, [...] reflètent l’univers complexe que Proust contemple. Rien n’est simple dans le monde et rien n’est simple dans le style de Proust” (Spitzer 1970: 398). También en Marías, nada es sencillo en el universo contemplado, y la frase y estilo complejos, digresivos, reflejan esta complejidad o, para ser exacto, reflejan la conciencia que contempla esta complejidad. Y yo añadiría que conduce naturalmente a la forma digresiva, que es una herramienta de lo más apropiada para trazar la intrincada multiplicidad del nexo de las cosas de nuestro mundo.

Los meandros de la escritura proustiana y mariesca son una consecuencia directa no sólo de esa enmarañada multiplicidad de las cosas observadas sino también de la red de interconexiones percibidas en todas partes por una mente, por una mirada, que asocia y disocia, acerca y distancia, relaciona y ordena. Porque como en Proust —en el cual aunque se restituye el azar caótico de la tierra, se le proporciona una visión ordenadora—, en Marías la complejidad no excluye el orden, bien que este orden sea de un tipo particular y que dependa de los caprichos del ojo humano (vid. Spitzer 1970: 400, 402). Así, los estilos proustiano y mariesco ordenan en cierta manera el caos observado, y lo ordenan porque su pensamiento y su escritura son asociativos, porque ven las infinitas relaciones que vinculan las cosas de este mundo, ven las laberínticas interconexiones del mundo. Y “ver” significa en gran medida “crear”.

Como advierte Pierre Bayard, el potencial de la digresión resulta en una proporción determinante de una estética que tiene como objetivo la totalidad de una interpretación del mundo. El orden es por tanto un producto de la escrupulosidad que caracteriza el estilo de Marías y Proust; (Milton Hindus: “If I had to choose one word to convey my impression of P.’s style, it would be the word *scrupulous*, which is a term equally applicable to technique and ethics; for ultimately, as P. himself said, style is a matter of vision and even more of life-evaluation”). La escritura de los dos autores parece estar guiada por un afán de precisión que revela un anhelo de fidelidad a lo real y a la verdad tales como los experimentan los narradores. Como explica Leo Spitzer, “es el esfuerzo de precisión el que produce esta impresión inquieta, es la búsqueda de la claridad la que conlleva esa diversidad en la expresión” (1970: 426).

La forma digresiva de la oración proustiana y maríesca tiene varias funciones o efectos, entre otros (véase “Le style de Marcel Proust”, donde Spitzer llega a toda una serie de conclusiones sobre la prosa del autor de la *Recherche* que analiza que me parecen igualmente atribuibles al estilo de Marías):

- una digresión, mediante las ubicuas cláusulas subordinadas, ilustra “en la arquitectura acústica la subordinación del hombre al azar, del individuo al todo”;
- produce una distancia temporal e intensifica la realidad;
- resalta el modo en que lo más importante (en la vida interior del ser humano) puede parecer trivial o secundario;
- asocia elementos entre ellos para restablecer la complejidad de las relaciones inherentes a la vida real, la complejidad de todo, un mundo en el que, como observó Henry James, “las relaciones, en realidad, no tienen ningún fin”;
- crea disyunciones complicadas o permite extenderse sobre matices que ilustran la variación del mundo y la diversidad de las cosas;
- favorece llevar a cabo correcciones a posteriori (matizando o recapacitando);
- produce una acumulación que, mediante el ritmo de la frase, completa análisis detallados, impresionistas (el ritmo, dice Spitzer, en cuanto análisis, dibuja el nacimiento en la conciencia de una impresión de realidad, el “hacerse realidad”);
- efectúa repeticiones, gradaciones, reinicios que reflejan un afán del ser humano y del escritor por crear y subyugar la realidad;
- introduce conjeturas mediante frecuentes expresiones de duda que nos recuerdan que poco o nada es lo que se puede saber a ciencia cierta;
- nos conduce de lo particular a lo universal, de la esfera de lo concreto a la de lo abstracto;
- ralentiza o detiene el paso del tiempo;
- o facilita la indagación en la insondabilidad de toda razón humana (Spitzer 1970).

Asimismo, tanto en el estilo de Proust como en el de Marías es muy notable la predilección por la frase hipotáctica, es decir, por la oración compuesta de cláusulas subordinadas, no sólo porque así el hombre se subordina al todo, como argumenta Spitzer, sino, además, porque la oración hipotáctica representa un modelo cuasi tridimensional de la realidad; es decir, a diferencia de la parataxis (en la que los elementos que la componen tienen equivalencia sintáctica), la hipotaxis crea una unidad en la cual

sus componentes sintácticamente desiguales acumulan significado mediante la asociación. De este modo, la información en serie se convierte en información paralela y requiere del lector la capacidad de retener un número de elementos en su memoria a corto plazo hasta que se puedan integrar en un todo comprendido en su totalidad que supera —y es distinto de— la suma de sus partes; es más bien una *summa*, un conjunto nuevo. Por tanto, el estilo hipotáctico es muy apto para reflejar de forma fidedigna la complejidad de las cosas (vid. Collins 1991: 70-71).

El filólogo alemán destaca que más que de una hipertrofia de los medios de expresión, en Proust se produce una expansión interior del artista que contempla y dibuja; la novela entera es el producto del enorme trabajo psíquico provisto por el alma del narrador sobre una escasa colección de hechos (Spitzer 1970: 404). Esto es lo que observamos también en Marías, cuyas novelas son el resultado de la labor de la mente de los narradores operante sobre una muy limitada serie de hechos o acontecimientos. Vladimir Nabokov apuntó que el lector práctico de la *Recherche* concluiría que la acción principal del libro consiste en una serie de fiestas; así, una cena ocupa ciento cincuenta páginas, un sarao medio volumen (Nabokov 1980: 240). Exactamente lo mismo sucede en Marías, cuyas novelas giran en torno a un número mínima de escenas y acontecimientos. *Tu rostro mañana*, por ejemplo, se despliega alrededor de una o dos cenas o comidas, algunos diálogos extensos (o monólogos dialogados), una velada en una discoteca (que ocupa la mayor parte del segundo volumen) y alguna que otra escena de observación o afín, y no muchas más. Proust y Marías comparten esa tendencia de detenerse, de demorarse sobre ciertas escenas. Sus novelas son el resultado de la amplificación del suceso mediante sus ecos en una conciencia que tiende a ver la relación entre todas las cosas del mundo. El curso de una conversación o la descripción del hilo de un pensamiento forman parte de la acción como cualquier evento narrado; es más, son acontecimientos equiparables a lo que se suele denominar comúnmente un evento porque cualquier cosa, por nimia o trivial que sea, se puede convertir en un acontecimiento psíquico, una impresión, mediante la huella que imprime en la conciencia que lo experimenta. Del mismo modo, una descripción mariesca (como la proustiana) es menos una descripción de un objeto contemplado que el relato y el análisis de la actividad perceptiva del personaje contemplante (vid. Genette 1972: 136-7).

De esta forma, la multiplicidad de lo real puede quedar condensada en algunos grandes momentos significativos y, asimismo, cada uno de esos momentos es inmensamente amplificado (vid. Bayard 1996: 43). Y la duración dilatada también puede

conducir a una percepción agudizada de momentos temporales, como afirma Jephcott en su estudio de Proust y Rilke, quienes son, según él, los mejores exponentes de una literatura de la conciencia dilatada (Jephcott 1972). La atención se intensifica, mantiene Jephcott, la conciencia se expande —nada queda fuera de su alcance, nada es irrelevante— y cada momento es experimentado al máximo, lo cual lleva por medio de la concomitante fusión de pasado, presente y futuro en una única totalidad variable a la desaparición de los intervalos temporales; en un momento privilegiado tal la experiencia es de atemporalidad, una manera menos abstracta de vivir el tiempo; el momento presente se relaciona de forma concreta con otros momentos, mediante analogías o continuidades de sensación, y el pasado y futuro ya no se viven como ausentes y separados del presente sino como parte integrante de éste (Jephcott 1972).

Este fenómeno explicaría no sólo los distintos momentos cuasi epifánicos en Proust que retrotraen a su narrador Marcel a tiempos lejanos de su vida (en Combray, Venecia y Balbec) mediante el sabor mezclado de una *madeleine* con té (Combray) o un empedrado irregular (Venecia) o el contacto de la boca con una servilleta (Balbec), y le producen la impresión de vivir simultáneamente en el presente y el pasado (como explica minuciosamente al final, en *Le Temps retrouvé*) y, por extensión, fuera del Tiempo, sino también la sensación de muchos narradores de Marías que se ven como vínculos entre el presente y el pasado y los vivos y los muertos, y que ven el futuro como algo que ya ha sucedido y por lo tanto pasado, y que experimentan el tiempo como un *continuum* y la única dimensión en que los vivos se pueden comunicar con los muertos. En suma, las digresiones son, como apunta Susan Suleiman partiendo de Laurence Sterne y Proust, un emblema de lo que es sin duda el verdadero tema de toda obra eminentemente moderna: “el movimiento irregular de una mente individual en su esfuerzo por hacer inteligible — por narrar— su historia” (Suleiman 1977: 462). Y si el movimiento de la mente es irregular, la prosa también lo ha de ser por fuerza, y la forma que toma esa “irregularidad” es la de la digresión.

La función o el efecto fundamental de la digresión en Proust y en Marías es vincular cosas. En la conciencia de los narradores proustianos y mariescos se produce la unión total; son mentes en las que todo se puede relacionar con todo en cierta medida, porque sólo se precisa que los fenómenos o elementos separados en el mundo exterior o el tiempo se vinculen en la conciencia del narrador. En su estilo digresivo se refleja la interconexión y la compleja continuidad del universo. La digresión, como ha aseverado Pierre Bayard en su estudio de la digresión en la *Recherche*, se caracteriza por la relación

con lo que la precede y lo que la sigue y se deja siempre reducir a la operación fundamental, la asociación. E interesarse por los vínculos entre las ideas es prestar atención al movimiento mismo del pensamiento. Y uno de los rasgos principales del movimiento del pensamiento proustiano y mariesco y del estilo eminentemente digresivo que este movimiento dibuja es la tendencia de ir de lo concreto a lo abstracto, de extraer lo general de lo particular.

El movimiento de lo particular a lo general o abstracto es el resultado del narrador que contempla el mundo desde cierta distancia. Spitzer advierte que las oraciones de Proust reflejan en cierto modo dos actitudes simultáneas de su espíritu, que también creo percibir en Marías: por un lado, la claridad de la estructura de la frase atestigua una superioridad serena, la serenidad de un hombre que ya tiene un profundo conocimiento de las cosas y que contempla el mundo desde cierta distancia (lo que explicaría en gran medida la supuesta “frialdad” de los narradores de Marías que ha sido formulada como reproche por algunos lectores); al mismo tiempo, por otro lado, la parcelación de las varias partes de la oración tiene algo de la fiebre del hombre que busca a tientas la realidad (Spitzer 1970: 424). Proust, Marías y sus narradores se sitúan a través de sus frases más allá del mundo recreado y, a la vez, dentro de él. Mediante sus narradores que contemplan el mundo desde cierta distancia, Proust y Marías pasan constantemente del relato al ensayo o a una especie de tratado sobre el hombre. Spitzer destaca varios ejemplos en Proust (“*Nos torts même font difficilement partir de ce quelles nous doivent ces natures dont ma grand’tante était le modèle*”; “Il [Legrandin] ne pouvait pas savoir, au moins par lui-même, qu’il [le snob] fût, *puisque nous ne connaissons jamais que les passions des autres, et que ce que nous arrivons à savoir des nôtres, ce n’est que d’eux que nous avons pu l’apprendre*”; “Ce thé en effet avait paru à Swann quelque chose de précieux comme à elle-même, *et l’amour a tellement besoin de se trouver une justification, une garantie de durée, dans des plaisirs qui au contraire sans lui n’en seraient pas et finissent avec lui, que quand il l’avait quittée... il se répétait*” [Spitzer 1979: 461]). Sólo hace falta abrir cualquier página de la *Recherche* al azar para encontrar más pasajes aforísticos (señalados en cursiva), presentes casi en cada página, como en *Le Temps retrouvé*:

Nous causions, très agréablement pour moi, avec Gilberte. Non sans difficulté pourtant. *En tant d’êtres il’y a différentes couches qui ne sont pas pareilles, le caractère de son père, le caractère de sa mère; on traverse l’une, puis l’autre. Mais le lendemain l’ordre de superposition est renversé. Et finalement on ne sait pas qui départagera les parties, à qui on*

peut se fier pour la sentence. Gilberte était comme ces pays avec qui on n’ose pas faire d’alliance parce qu’ils changent trop souvent de gouvernement;

A cause de leur jupon et parce que *certaines rêves lacustres s’associent souvent à de tels désirs*, les Écossais faisaient prime. Et, comme *toute folie reçoit des circonstances des traits particuliers, sinon même une aggravation*, un vieillard [...] demandait avec insistance si on ne pourrait pas lui faire faire la connaissance d’un mutilé;

Sans doute Bloch était jadis indiscret autant qu’incapable de bienveillance et de conseil. *Mais certains défauts, certaines qualités son moins attachés a tel individu, à tel autre, qu’à tel ou tel moment de l’existence considéré au point de vue social* (Proust 1954: 692, 823 y 970).

En estos ejemplos se puede observar claramente el movimiento que parte del relato de algo concreto hacia un territorio abstracto (en cursiva). La abstracción se produce en medio de la narración y la suspende; es una suerte de interpolación, de digresión. Para Suleiman el movimiento de este tipo de pasaje de lo individual a lo general es no sólo un emblema de la digresión sino “la manifestación más característica del aspecto intelectual de la visión proustiana” (Suleiman 1977: 465). En Marías abunda también esta índole de pasaje, tanto que a veces parece invertirse el orden entre narración y pensamiento abstracto, entre relato y pensamiento, entre el cuento y la reflexión. Los propios comienzos de muchas de sus obras son ya aforísticos y abstractos, como el de *Mañana en la batalla piensa en mí*:

Nadie piensa nunca que pueda ir a encontrarse con una muerta entre los brazos y que ya no verá más su rostro cuyo nombre recuerda. Nadie piensa nunca que nadie vaya a morir en el momento más inadecuado a pesar de que eso sucede todo el tiempo, y *creemos que nadie que no esté previsto habrá de morir junto a nosotros. Muchas veces se ocultan los hechos o las circunstancias: a los vivos y al que se muere —si tiene tiempo de darse cuenta—les avergüenza a menudo la forma de la muerte posible y sus apariencias, también la causa.*

De forma afín empiezan asimismo el primero, segundo y tercer volumen de *Tu rostro mañana*:

No debería uno contar nunca nada, ni dar datos ni aportar historias ni hacer que la gente recuerde a seres que jamás han existido ni pisado la tierra o cruzado el mundo, o que sí pasaron pero estaban ya medio a salvo en el tuerto e inseguro olvido. *Contar es casi siempre un regalo, incluso cuando lleva e inyecta veneno el cuento, también es un vínculo y otorgar confianza, y rara es la confianza que antes o después no se traiciona, raro el vínculo que no se enreda o anuda, y así acaba apretando y hay que tirar de navaja o filo para cortarlo.*

Ojalá nunca nadie nos pidiera nada, ni casi nos preguntara, ningún consejo ni favor ni préstamo, ni el de la atención siquiera, ojalá no nos pidieran los otros que los escucháramos, sus problemas míseros y sus penosos conflictos tan idénticos a los nuestros, sus incomprensibles dudas y sus meras historias tantas veces intercambiadas y ya siempre escritas (*no es muy amplia la gama de lo que puede intentar contarse*), o lo que antiguamente se llamaban cuitas, *quién no las tiene o si no se las busca, 'la infelicidad se inventa' [...]* *La gente pide y pide lo que se le ocurre, todo, lo razonable y lo disparatado, lo justo y lo más abusivo y lo imaginario.*

—*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.*

Más que comienzos de narraciones, estos pasajes parecen inaugurar una larga reflexión, de la cual las historias, los relatos contados, serían de ese modo sólo una ejemplificación concreta de verdades esenciales formuladas al principio y a lo largo del texto. Así se insinúa una inversión del equilibrio entre narración y reflexión esperado en una novela. Las novelas de Marías, como la de Proust, abundan en pasajes aforísticos y me voy a limitar a citar sólo unos pocos más a modo de ejemplificación, del último volumen de *Tu rostro mañana*:

No te estoy pidiendo que mientas en casi nada, Jaime, sobre todo allí donde no serviría. *Ninguna mentira sirve si no es creíble.* Bueno, *si no es creída;*

Me daba cuenta de que nada de lo que allí desfilaba me producía, a pesar de todo, tanto ni tan dañino efecto como lo que había tenido lugar ante mis ojos sin la mediación de una pantalla, en el lavabo de los minusválidos. *No es lo mismo la violencia que está al lado y se respira y mancha que la que uno contempla proyectada, por mucho que la sepa real, no ficticia, la televisión no salpica, solamente nos asusta;*

Era una persona limpia. *Pero la guerra lo trastorna todo o crea dobles lealtades inconciliables;*

Sí, me había ocurrido algo malo, y no, no me había ocurrido nada malo. Nada anómalo, en todo caso. *A uno le hacen daño y se convierte en enemigo. Basta con respirar, ambas cosas suceden mucho más de lo que nos imaginamos, a menudo sin querer y sin que nos demos cuenta, conviene estar atento y mirar los rostros, y aun así no nos enteramos demasiadas veces.* Yo me había enterado bien aquella tarde (Marías 2007: 108, 206, 661, 704).

Los aforismos (en cursiva) y pasajes abstractos son ejemplos de la labor de la mente en busca de una verdad, de una escritura que no parece ser el producto de una meditación sino un pensamiento en movimiento, la cristalina representación de los pasos que da una mente conforme piensa, de una mente que parece ir descubriendo verdades según avanza, que piensa conforme escribe, del pensamiento en acción. Marías lo ha llamado “pensamiento literario”. Este tipo de pasaje y otros mucho más largos que ocupan a veces una página o varias enteras (pero que no cito ahor por cuestión de tiempo) dan a las obras de Marías y Proust “une allure d’un texte intermédiaire entre une oeuvre littéraire et une théorique” (Bayard 1996: 41). En sus obras, Proust y Marías piensan literariamente, en la medida en que se piensa de un modo determinado, en la literatura. Se piensa literariamente y no filosófica o científicamente, pero para pensar literariamente se precisa del instrumento capaz de engendrar y albergar tal pensamiento, y la prosa de Marías y Proust pone en evidencia que la libertad de la prosa digresiva es especialmente apta para vagar calculadamente con el pensamiento, hacer un alto y levantar la cabeza, por así decir, para discurrir por terreno más abstracto, detener un curso determinado del relato para pensar sobre alguna faceta que mana fluidamente de lo relatado. Por lo demás, en los pasajes aforísticos o de pensamiento literario es donde se cristalizan los pensamientos, descubrimientos y temas o motivos de las obras, y se lleva a cabo la

teorización y “autoteorización” tan característica de toda literatura digresiva; es decir, a menudo estos pasajes son no sólo de pensamiento literario sino de pensamiento *metaliterario* (como vemos por ejemplo en las páginas de *Le Temps retrouvé* en que Marcel discute su descubrimiento del procedimiento que ha de adoptar para su narración a base de los recuerdos involuntarios suscitados).

Y como las reflexiones de Proust, la abstracción y actividad de teorización de los aforismos de Marías, de una abundancia y profundidad poco comunes para una obra literaria, extraen lo general de lo particular y asocian una multitud de experiencias y elementos aislados extrayéndoles —o fraguándoles— una esencia compartida. Como la de Proust, la de Marías es así una escritura constituida en torno a una puesta en perspectiva atemporal de los seres y las cosas (vid. Bayard 1996: 69). Y es que los dos están empeñados en pensar por su propia cuenta y en descubrir la verdadera realidad de las cosas de este mundo. Como dijo Proust en una entrevista, “ce que nous n’avons pas eu à éclaircir nous-mêmes, ce qui était clair avant nous (par exemple des idées logiques) cela n’est vraiment pas nôtre, nous ne savons pas si c’est le réel. C’est du ‘possible’ que nous élisons arbitrairement” (citado en Feuillerat 1934: 123). “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”, ha dicho Marías (1996: 458). Lo real es para los dos lo que uno se ha tenido que aclarar para uno mismo, lo que uno descubre mediante el (digresivo) pensar literario, no lo consabido. “Là se trouve la vraie réalité” concluye Feuillerat en su comentario sobre *Comment Marcel Proust a composé son roman* (1934: 123), donde, por cierto, pone en evidencia cómo el escritor francés reescribió la *Recherche* a lo largo de once años y hasta su muerte, añadiéndole a su versión original de unas 1.500 páginas de 1911 nada menos que otras 2.500 páginas más. Y se pone en evidencia que las ampliaciones que se llevaron a cabo no eran en su esencia sino digresiones realizadas mediante la asociación de ideas, el resultado de cómo una cosa trae otra: “C’est généralement par associations d’idées que prennent naissance ces amplifications. Une anecdote en appelle une autre, un fait entraîne un commentaire, une idée ouvre la voie à des confirmations ou à des précisions”; y todo por causa de los escrúpulos del autor que siente que ha simplificado demasiado y busca reestablecer la realidad en la nueva complejidad que percibe el hombre maduro (Feuillerat 1934: 109). Es más, ya no nos sorprenderá saber que, en su mayoría, estas adiciones, ampliaciones, son aforismos. Porque con el paso de los años Proust “est devenu un homme qui observe, veut pénétrer les causes des effets” (Feuillerat 1934: 128).

Marcel Proust y Javier Marías, dos hombres que contemplan el mundo y nos sumergen mediante su estilo digresivo en los contornos y las sinuosidades de una mente atenta a las complejidades del mundo reveladas en la corriente fluctuante de la conciencia y el pensamiento literario de sus narradores. Y mediante la expansión de la conciencia que figura la narración, también se expande la del lector. Y, como dijo el propio Proust de Ruskin, es a través de sus ojos que futuras generaciones de lectores verán el mundo.

Obras citadas

- Bayard, Pierre. 1996. *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris: Minuit.
- Feuillerat, Albert. 1934. *Comment Marcel Proust a composé son roman*, New Haven: Yale University Press.
- Jephcott, E. F. N. 1972. *Proust and Rilke: The Literature of Expanded Consciousness*, London: Chatto & Windus.
- Marías, Javier. 1994. *Mañana en la batalla piensa en mí*, Barcelona: Anagrama.
- . 2002-2007. *Tu rostro mañana*, Madrid: Alfaguara.
- Nabokov, Vladimir. 1980. *Lectures on Literature*, ed. Fredson Bowers, New York: Harcourt Brace Yovanovich.
- Proust, Marcel. 1954. *À la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard.
- Spitzer, Leo. 1970. “Le Style de Marcel Proust”, en *Études de style*, Paris: Gallimard, págs. 397-473
- Suleiman, Susan. 1977. “The Parenthetical Function in *A la recherche du temps perdu*”, *PMLA*, 92: 3, Mayo, págs. 458-470