



# THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

This thesis has been submitted in fulfilment of the requirements for a postgraduate degree (e.g. PhD, MPhil, DClinPsychol) at the University of Edinburgh. Please note the following terms and conditions of use:

This work is protected by copyright and other intellectual property rights, which are retained by the thesis author, unless otherwise stated.

A copy can be downloaded for personal non-commercial research or study, without prior permission or charge.

This thesis cannot be reproduced or quoted extensively from without first obtaining permission in writing from the author.

The content must not be changed in any way or sold commercially in any format or medium without the formal permission of the author.

When referring to this work, full bibliographic details including the author, title, awarding institution and date of the thesis must be given.

La visión responsable de Javier Marías

Una aproximación filosófica a la literatura mariesca  
a la luz de Julián Marías y José Ortega y Gasset

Santiago Bertrán

PhD Hispanic Studies  
University of Edinburgh

2018



## **Declaration**

This is to certify that the work contained herein has been composed by me and is entirely my own work. No part of this thesis has been submitted for any other degree or professional qualification.

Signed:

12 July 2018

Santiago Bertrán



## **Abstract**

This thesis examines the concept of vision in the major novels of Javier Marías in light of the philosophy of José Ortega y Gasset and Julián Marías. Marías's fictions present us with a series of characters that prove to be acute observers, interpreting the world both to understand it better and to orientate themselves within it. I argue that this hermeneutical approach extends to Marías's poetics, which reflect two main concepts not yet well studied: on one hand, what Marías, borrowing a term from his father, Julián Marías, calls 'pensamiento literario', which describes creative writing as one of the best tools the author has to 'see' or understand the real world; and on the other, his concept of 'reconocimiento', which defines the sympathetic process by which the reader 'sees' or 'recognises' him or herself in the narrative. These 'visual' poetics reveal a number of epistemological and ethical implications that gesture not towards the postmodern relativism often associated with Marías, but rather towards a modern intellectual paradigm whose possibilities were curtailed after the Civil War.



## Índice

Agradecimientos	9
Índice de abreviaturas	11
Introducción: Javier Marías y la filosofía de vivir despierto	13
i. Hacia una literatura de la visión personal	15
ii. Ortega y Julián Marías, amigos de mirar	24
iii. Ver y pensar para orientarnos o «saber a qué atenernos»	31
I. Visión y reconocimiento personal en las historias de Javier Marías	47
1. <i>Tu rostro mañana</i> y la responsabilidad de “distinguir de personas”	50
2. Posverdad, contrarrealidad y visión colectiva en el columnismo mariesco	65
3. Sobre Sterne, la literatura sentimental y los caballeros traductores	82
4. Rostro, posibilidad y estructura dramática	98
5. La mirada del novelista: ver y dar cuenta, y el convencimiento personal más allá de la ciencia cierta	113
II. El pensamiento literario mariesco o la escritura de la vida	127
1. En torno a una cerilla: Benet, Marías y lo que Faulkner no dijo	130
2. Futurición, inquietud y quehacer vital en la estructura narrativa mariesca	140
3. El pensamiento literario de Julián Marías y la razón vital de Ortega	153
4. La imaginación creativa: entre la errabundia y la aprehensión de la realidad	172
5. Inventar para descubrir, y la visión personal del mundo	181
III. La metafísica de lo posible o la literatura como reconocimiento	201
1. El descubrimiento de lo posible como realidad metafísica efectiva	203
2. El reconocimiento de las posibilidades propias o la ‘zona de sombra’ mariesca	212
3. La ontología mariesca: sobre una ‘esencia’ hecha de ‘posibilidades’	218
4. La ontología mariesca de la inquietud	225
5. A manera de conclusión: seguir pensando	234

Apéndice: traducción inglesa / <i>Appendix: English translation</i>	237
Bibliografía	265

## Agradecimientos

Las páginas que siguen son el resultado de la investigación doctoral que realicé en la Universidad de Edimburgo entre el otoño de 2013 y el invierno de 2017. Son varias las personas que me han ayudado durante todo este tiempo. En primer lugar, y muy especialmente, quiero dar las gracias a mi maestro el profesor Alexis Grohmann, por su supervisión rigurosa, su interminable paciencia y su infinita generosidad. Sin su confianza y su apoyo este trabajo no existiría. También al Dr. José Saval, por su amabilidad y su ánimo siempre afectuosos y divertidos hasta en los momentos más críticos. Y a Marian Arechaga, por enseñarme a ver un poco mejor y por prestarse siempre con ilusión a la apuesta del distinguir de personas.

Quiero darle también las gracias a don Helio Carpintero, que me guió hacia el blog de 'La realidad en su conexión. Pensando con Julián Marías'. Al Secretario General del Instituto de España, el Excmo. Sr. D. Pedro R. García Barreno; al secretario del Instituto, el Sr. Luis Arizmendi; y al conserje don Fernando, que me acogieron y me ofrecieron el archivo del Instituto durante tres mañanas de lectura febril.

Quiero agradecerle también, por último, a la Universidad de Edimburgo por su apoyo a lo largo de tres años con el *Principal Career's Development Scholarship Award*.



## Índice de abreviaturas

Salvo indicación expresa, los textos de Javier Marías citados en este trabajo se corresponden con los siguientes libros:

<i>DL</i>	<i>Los dominios del lobo</i> (Barcelona: Alfaguara, 1999)
<i>TH</i>	<i>Travesía del horizonte</i> (Madrid: Alfaguara, 1999)
<i>ES</i>	<i>El siglo</i> (Barcelona: Debolsillo, 2014)
<i>EHS</i>	<i>El hombre sentimental</i> (Barcelona: Debolsillo, 2006)
<i>TLA</i>	<i>Todas las almas</i> (Madrid: Alfaguara, 1998)
<i>MED</i>	<i>Mientras ellas duermen</i> (Madrid: Alfaguara, 2000)
<i>CTB</i>	<i>Corazón tan blanco</i> (Barcelona: Crítica, 2010)
<i>VE</i>	<i>Vidas escritas</i> (Madrid: Alfaguara, 2000)
<i>MBPM</i>	<i>Mañana en la batalla piensa en mí</i> (Madrid: Alfaguara, 1996)
<i>CFM</i>	<i>Cuando fui mortal</i> (Madrid: Suma de Letras, 2000)
<i>NET</i>	<i>Negra espalda del tiempo</i> (Barcelona: Debolsillo, 2006)
<i>TRM</i>	<i>Tu rostro mañana</i> (Madrid: Alfaguara, 2009)
<i>LE</i>	<i>Los enamoramientos</i> (Madrid: Alfaguara, 2011)
<i>AEM</i>	<i>Así empieza lo malo</i> (Madrid: Alfaguara, 2014)



## Introducción:

### *Javier Marías y la filosofía de vivir despierto*

Javier Marías (Madrid, 1951) es uno de los autores más importantes de la narrativa española y europea actual. Escribió su primera novela, *Los dominios del lobo* (1971), como es sabido, con apenas diecisiete años, después de fugarse a París para ver las viejas películas de Hollywood que habían de inspirar su libro y que allí se proyectaban entonces con frecuencia; y solo dos años más tarde escribió *Travesía del horizonte* (1972), también esta un pastiche con aires de novela de aventuras, aunque en este caso de las historias de Henry James, Joseph Conrad y Conan Doyle. Tales fueron los inicios, precoces pero ya del todo decididos, de un autor que siempre quiso escribir y que ha ido demostrando su valía para ello con cada nuevo libro: *El siglo* (1983), *El hombre sentimental* (1986), *Todas las almas* (1989), *Corazón tan blanco* (1992), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), *Negra espalda del tiempo* (1998), *Tu rostro mañana* (2002, 2004, 2007), *Los enamoramientos* (2011), *Así empieza lo malo* (2014) y *Berta Isla* (2017) completan hasta la fecha su producción novelística.<sup>1</sup> También ha escrito cuentos, como los que conforman las colecciones *Mientras ellas duermen* (1990) y *Cuando fui mortal* (1996), numerosos ensayos y artículos, como los incluidos en *Pasiones pasadas* (1991), *Literatura y fantasma* (1993) y *Vida del fantasma* (1995), las semblanzas de *Vidas escritas* (1992) y *Miramientos* (1997), e infinidad de columnas en periódicos y revistas, al tiempo que ha ejercido la labor de traducción al español de autores tan

---

<sup>1</sup> Se suele recordar entre la crítica cómo al tercero de sus títulos publicados, *El monarca del tiempo* (1978), se refería en su día Marías también como “novela”, calificación esta curiosa y decididamente provocadora para un libro cuyo cuerpo textual lo formaban tres cuentos, un ensayo y una pieza dramática. Dada su falta de coherencia formal e interna más el hecho de que dos de esos cuentos y el ensayo se reeditaron luego autónomamente en sendas colecciones de relatos y ensayos, algunos críticos como Grohmann (2002, 1-2) y Herzberger (2011, 9) no han dudado en descartar su consideración de novela, algo a lo que quizá el propio autor se haya avenido con el tiempo como parecería inferirse de su prólogo a la reedición del libro en 2003 (cfr. Marías 2003a, 11).

diversos como Browne, Sterne, Stevenson, Hardy, Conrad, Dinesen, Faulkner o Nabokov. Desde 1997, además, Javier Marías es el rey de una minúscula isla antillana, Redonda, nombre este epónimo de la editorial que también ha fundado el autor en honor a su reinado y en la que cada cierto tiempo publica algún título de algún escritor predilecto suyo.<sup>2</sup>

El trabajo que se presenta a continuación propone una aproximación filosófica al conjunto de la literatura de este autor a partir de uno de sus elementos más distintivos: *la visión*, esto es, la condición esencial visual y visiva que recorre los textos de esta obra y cuya naturaleza pone de manifiesto su impulso gnoseológico y ético, ese *afán de ver*, por decirlo de este otro modo, que puede considerarse, en mi opinión, el signo definitorio de esta escritura. Se trata de un hecho fundamental y de hondas implicaciones filosóficas cuya presencia se advierte de inmediato en las dos dimensiones principales de la obra que van a ser aquí objeto de estudio. Por un lado, en sus historias, y, más concretamente, en esos individuos atentos y reflexivos que son desde *El hombre sentimental* sus narradores. En ellas nos encontramos, en efecto, con unos hombres dedicados a la observación constante y despierta del mundo que les rodea y que son poseedores de una habilidad especial para percibir cuanto tiene que ver con las personas: con la forma por ejemplo que estas muestran de actuar y de expresarse, con sus rasgos o estilo más destacados, con su personalidad o carácter visible, con las circunstancias que las envuelven, o en general con cualquier detalle pequeño o grande que pueda llevar a su *reconocimiento* –por decirlo con una palabra clave del pensamiento mariesco– por parte de quien las observa. Junto a esta dimensión narrativa, por otro lado, la visión es algo que se revela asimismo como capital en una concepción poética que de manera análoga también subraya el potencial gnoseológico de la literatura. Es la idea que aparece como base de esta escritura y que resulta posible conceptualizar como el contrapeso teórico de sus historias en tanto que establece la premisa, apuntada abiertamente por Marías, de que la literatura

---

<sup>2</sup> Sobre la historia y peripecias del famoso Reino de Redonda veáanse Marías (1999c, 2001c, 2001d, 2007a), Pittarello (2001 y 2006), Grohmann (2011a, 83-9) y el útil compendio de Steenmeijer (2015).

permite *ver*, esto es, de que la literatura es un instrumento que permite al lector así como al propio autor descubrir cosas del mundo y de las personas al poner luz sobre la realidad humana y así hacerla reconocible.

Pues bien, es en esta unión de narración y poética bajo un mismo afán vidente de naturaleza personal donde se encuentra lo que puede en efecto considerarse el rasgo central de la producción mariesca de madurez, y es al analizarse con atención, como voy a hacer aquí, las diferentes implicaciones éticas y gnoseológicas que lo conforman cuando se alcanza a ver esta obra como lo que en el fondo es, a saber: una indagación literaria de gran valor filosófico en torno a esa realidad misteriosa y compleja que desde Ortega definimos como “radical” y que es la de la “persona humana” como la llamaba Julián Marías. O dicho con otras palabras: una indagación literaria profundamente responsable que con su visión atenta nos ayuda a nosotros, los lectores, a reconocernos y comprendernos mejor a nosotros mismos.

#### *i. Hacia una literatura de la visión personal*

Es sin duda algo recurrente entre la crítica a la narrativa de Javier Marías la alusión a la capacidad visiva de sus personajes. A partir sobre todo de *El hombre sentimental*, punto de inflexión clave en la evolución literaria mariesca<sup>3</sup>, el narrador en primera persona asume ya el puesto central que va a ocupar en las demás obras y con él se establece esa relación suya con el mundo por un lado inclinada a “guardar la distancia”, como ha dicho Elide Pittarello (1996a), pero al mismo tiempo definida por “una mirada exhaustivamente abarcadora” que percibe siempre “más allá de lo habitual”, como dice Gonzalo Navajas (2001, 41). Son estas unas novelas en las que “es la mirada de ese narrador el fundamento mismo de todo cuanto acontece, que parece ocurrir para que él lo escrute, comente, extraiga hipótesis”, como afirma José María Pozuelo Yvancos a propósito de *Todas*

---

<sup>3</sup> Grohmann ha mostrado los aspectos estilísticos que hacen de esta novela la que inaugura la etapa creativa de madurez de Marías, en contraposición a una novela como es *El siglo*, que constituye en cambio una obra de transición (cfr. Grohmann 2002, 83-4 y 89).

*las almas* (Pozuelo Yvancos 2014a, 61); y lo mismo sucede en los cuentos, donde “la mirada desempeña un papel clave” al establecer, como explica Geneviève Champeau, “una continuidad entre las percepciones y las obsesiones del personaje focalizador”, o sea, entre lo que el narrador imagina y lo que realmente ve (Champeau 2006, 179). Se ve ahí cómo esta visión no se limita al ámbito sensible o perceptivo, sino que también implica, claro está, un sentido mental, intelectual, que también es este un ver “con los ojos de la mente” (321), como dice el narrador de *Tu rostro mañana*, Jacobo Deza. Lo que hacen estos personajes es, así, pensar, reflexionar, imaginar, anticipar, recordar, prever, ver también, pues, con el pensamiento, y por eso se ha dicho que es el suyo un “pensamiento visual”, como dice Luis Martín-Estudillo (2009) hablando de Deza, o un “*nous* videncial”, en los términos más clásicos de Agustín Casalía para el mismo personaje (Casalía 2012, 31).<sup>4</sup> El profesor Francisco Rico, en su discurso de contestación a Marías por el ingreso de este en la Real Academia en 2008, despachaba el asunto afirmando directamente que “JM es un gran mirón” y que en todas sus historias, por encima de unos temas que se repiten, de unos personajes que aparecen y reaparecen y de unas situaciones determinadas, “el argumento último es la mirada del narrador” (Rico 2009, 40-1).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> En concreto Casalía se refiere a una “intuición entendida como podría hacerlo el pensamiento antiguo, el *nous* videncial, ese ver intuitivo que implica un ver que sabe, un ver penetrando lo real” (Casalía 2012, 31). Aunque no lo explicita, el crítico está aludiendo a aquella concepción base de la epistemología griega según la cual el *nous* es la mente en su capacidad para absorber imágenes mientras que el conocimiento o *eidenai* es el estadio de ‘haber visto’ (al respecto, cfr. Snell 1982, 198). Claro está, esta visión mental es un rasgo aplicable no solo al personaje de Deza sino en general a todos los demás. Ya en *Mañana en la batalla piensa en mí*, por ejemplo, el narrador, Víctor Francés, habla de ver con “el ojo interior o de la mente” (224). Por cierto que esa imagen, “el ojo de la mente”, la asociaba Iriarte con Santa Teresa de Jesús, al parecer por indicación expresa del propio Marías, pero tras revisar la obra de la mística en busca de la cita confesaba el crítico que “no hemos conseguido localizarla” (Iriarte 2009, 319). Puede ser que esta imagen proceda en realidad de Platón, pues en su discusión sobre los caminos del conocimiento en la alegoría de la caverna utilizaba el griego una expresión que se ha traducido en español como “el ojo del alma” aunque en inglés también aparece como “the mind’s eye” o “the eye of the mind” (cfr. Platón 2015, 499 y Platón 1998, 266 y la discusión de sobre Jay esta imagen platónica [cfr. Jay 1993, 26-7]).

<sup>5</sup> Cabe señalar que, junto al ver, algunos críticos como De Toro (1995), Navajas (2001, 41) o Martín-Estudillo (2009, 115), también han destacado con razón el ‘oír’, al que en efecto también se dedican los personajes mariescos, si bien en este sentido se puede recordar lo que dice Pozuelo Yvancos a propósito de *Todas las almas*: que ese oír o “escuchar” hay que tomarlo “como un verbo metonímico del *mirar*”, pues “es la mirada la que domina

No debe sorprender la conexión directa que establece ahí Rico entre Marías y sus personajes, pues sin duda la voluntad visiva de estos no nos lleva sino a la voluntad del propio autor: «*escribir para ver*» sería su divisa artística según la sugería él mismo en una entrevista con el periodista Juan Cruz:

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 2007).<sup>6</sup>

Especialmente en aquellas ocasiones en que la literatura da espacio a ese modo particular de saber que ha solido llamar Marías “pensamiento literario” y del cual el escritor es conocido adalid, aquella se convierte en “una forma de reconocimiento” que es de enorme valor para la vida, pues con su capacidad iluminadora –Marías se vale en su exégesis de varias imágenes visuales, la más notable la de la literatura como una pequeña “cerilla” prendida en la oscuridad– nos permite orientarnos en la realidad en que vivimos, o, como dice el escritor, “nos permite entendernos un poco mejor a nosotros mismos y también al mundo, ambas cosas vienen a ser idénticas” (Marías 1996a, 459; 2001a, 414).<sup>7</sup> En este sentido, la obra de Marías supone, como ha señalado Alexis Grohmann en un discurso laudatorio

---

muchas de las relaciones” de los personajes (Pozuelo Yvancos 2014a, 63). Es esta misma predominancia de lo visual por la que parece lícito, siguiendo el ejemplo del crítico, extender la metonimia también al ‘pensar’, que no es sino otro modo de ver, en concreto uno que se efectúa “con los ojos de la mente”.

<sup>6</sup> “Escribir para ver” era justamente el título que le puso Cruz a su entrevista, y me parece que, dadas las afirmaciones del autor, la frase también es pertinente para una descripción general de la creación mariesca.

<sup>7</sup> En un importante artículo que luego comentaré con más detenimiento, Martín-Estudillo (2009) señalaba ya la conexión entre el pensamiento literario mariesco y el “pensamiento visual” del narrador de *Tu rostro mañana*. Se trata de una conexión que también asumo en mi planteamiento, como se podrá advertir, si bien del análisis del crítico disiento sin embargo en tanto que es la visión, a mi entender, más que el pensamiento, el nexo que al fin conecta esas dos dimensiones de la obra, la narrativa y la teórica o poética, ya que el pensar, como se muestra en lo planteado arriba, no es sino la forma intelectual del ver, por tanto, uno de los modos que posibilitan esa visión o reconocimiento, que es lo que se persigue al pensar; el pensamiento, en suma, va ya inserto en la visión. La distinción podrá parecer baladí pero creo que permite subrayar mejor el potencial gnoseológico que, como voy a ir mostrando, la obra mariesca otorga al hecho de la visión y que en cambio Martín-Estudillo desestima con un análisis de perfil relativista, a mi parecer equivocado, como el que hace para *Tu rostro mañana*, como veremos luego. Por otro lado, en su artículo también el crítico alude a la presencia de imágenes visuales en la descripción de Marías del concepto de pensamiento literario (cfr. Martín-Estudillo 2009, 115), aunque al respecto no aporta ejemplos.

titulado justamente «El hombre que observa», “el resultado de una visión particular”, y es poseedora de un estilo que “no es meramente aspecto formal de la escritura, sino nada menos que una manera de contemplar el mundo”:

Y 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 (Grohmann 2012, 3-5).

En la escritura mariesca, en efecto, la mirada atenta del autor se materializa en la de sus personajes, que contemplan el mundo, la realidad humana pues, “nosotros mismos” como dice Marías, para tratar de descubrirlo y de comprenderlo mejor.<sup>8</sup>

Ahora bien, para entender con exactitud en qué consiste esta propiedad gnoseológica definitoria es forzoso precisar no obstante que para Javier Marías, cuya obra tiene justamente como preocupación central “el tema de la verdad” tal y como lo detectó el autor con intuición visionaria muy al comienzo de su carrera (nada menos que a los 27 años, apenas acabado su tercer libro [cfr. Marías 2001e, 65]), el valor de este descubrimiento, de esta verdad o saber literarios, es de una categoría muy específica y que no debe ser confundida con otra cosa: “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 descubridoras “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 Vásquez 2011; el énfasis es del autor). La distinción no ha sido atendida hasta ahora pero creo que resulta clave, ya que subraya el tipo específico de saber al

---

<sup>8</sup> Acierta también por esto Pozuelo Yvancos cuando afirma que en las historias de Marías la impresión “de estar algo fuera, como en el alero de las cosas, pero mirarlas, contemplar su rostro y escuchar su latido, o su voz, es la propiedad constitutiva de su estilo”, de un estilo que no persigue otra cosa que intentar “‘ver por adentro’ de los otros” (Pozuelo Yvancos 2014a, 63).

que aspira la obra de este escritor y que en este trabajo yo me propongo poner de relieve, esto es: 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 a la vida humana en su radicalidad, en su concreción, queriendo esto decir aquí, entre otras cosas, nada menos que a la vida de aquel lector particular que en un momento dado, justamente por su experiencia vital concreta, puede llegar a *verse* o *reconocerse* en la historia que lee, la cual le devuelve, como si de un espejo se tratara, un reflejo de sí mismo, y este reflejo además, como dice Marías, no siempre grato. Si la visión constituye pues, como decimos, la razón de ser de la escritura mariesca, uno de los motivos principales que la ponen en marcha será así esta realidad radical de la persona humana de cada lector, por decirlo de nuevo con las fórmulas de Ortega y Gasset y de Julián Marías, cuyo pensamiento nos ha de ayudar en efecto a entender mejor las implicaciones filosóficas de esta singular exploración literaria y personal de Javier Marías.

Por eso, si la visión se admite en seguida como rasgo central de estas historias y de su poética, no menos importante es entender el objeto que determina su valor último. Me refiero, así pues, al “mundo”, según la metonimia habitual de Marías, es decir, a las personas, y con ello al modo a un tiempo abarcador y discreto como las contemplan sus personajes, tal y como lo refleja el propio perfil que ha hecho de ellos el novelista:

hombres pasivos que miran y esperan mucho y apenas juzgan, y que a veces muestran una extraña conformidad con lo que acontece, algo muy distinto del conformismo. Y que sin embargo son todo menos indiferentes a eso que ven u oyen o saben; al contrario, se sienten tan vinculados a la «débil rueda del mundo», al «revés del tiempo y a su negra espalda» que en cierto modo se sienten responsables de todo, de cuanto acontece o se transmite con o sin su intervención, porque lo ven todo unido (Marías 1996a, 458).

Ante la visión de los personajes de Javier Marías, más que en una capacidad o en un talento especial, hay que pensar sobre todo en una determinada actitud, en un hábito si se quiere, y que es fruto del compromiso de unos hombres (también de alguna mujer, como la narradora de *Los enamoramientos*) con un mundo al que si bien contemplan con cierta

distancia y desde una posición claramente individualista a la vez se saben en todo momento vinculados. Es la visión sin duda algo pesimista, que percibe el mundo sin grandes esperanzas de mejora –el mundo en su devenir como “débil rueda” según la metáfora mariesca– y que conduce a estos personajes a un alejamiento que a veces se diría que casi aspira a lo trascendente. También es la visión algo obsesiva y a veces, como quieren algunos, hasta egotista de unos personajes que no pueden desligarse de esa observación incesante y absoluta.<sup>9</sup> Pero sobre todo es la visión, pues, como quiero mostrar en este trabajo, responsable, que no resulta nunca indiferente ni conformista porque se sostiene sobre la voluntad firme de contemplar el mundo tal y como es, de llegar a verlo sin incurrir en juicios ni en reprensiones ni por supuesto en falseamientos, sino con la mirada honesta que no rehúye la complejidad que forma parte de él y que estos personajes reconocen también como parte inexorable de sí mismos. Así, esa contemplación del “mundo” en que se afana esta obra no refleja, en otras

---

<sup>9</sup> Sobre esto es interesante cómo algunos críticos, al comentar la disposición visiva de los personajes mariescos, han tendido a situar el hecho, acaso que con algo de exageración, entre lo voyerista, lo egotista y lo obsesivo. Por ejemplo, el calificativo de “mirón” que hemos visto utilizar a Rico también lo usa Navajas para el narrador de *Todas las almas* (Navajas 2001, 41), y si Rico se refiere a “la prepotente arrogancia del narrador” (Rico 2009, 41), Navajas responde con su definición de una visión onmímoda o “absoluta” que percibe siempre “más allá de lo habitual” (Navajas 2001, 41). Por su parte, Pozuelo Yvancos se refiere también al egocentrismo de ese mismo narrador de *Todas las almas*, para quien, según el crítico, “todo cuanto acontece parece ocurrir para que él lo escrute, comente, extraiga hipótesis, ridiculice o enaltezca, según cada caso” (Pozuelo Yvancos 2014a, 61). En cierto modo, este supuesto egotismo puede advertirse también en el hecho de que estos personajes “se sienten responsables de todo, de cuanto acontece o se transmite con o sin su intervención, porque lo ven todo unido”, como dice Marías. Creo que, en efecto, es importante dar cuenta de estos rasgos menos encomiables de los personajes mariescos, pero justamente porque sirven para mostrar cómo el aspecto ético y responsable que pueda aparecer en sus historias no se debe a una postura moralista por parte de aquellos, sino que de hecho contribuyen al reconocimiento por parte del lector de una realidad enormemente compleja y que es recorrida por unos personajes también ellos mismos muy complejos. Por esto mismo pienso también que, así como no hay que perder de vista estos rasgos negativos, es importante no obviar tampoco su lado responsable. Creo así, por ejemplo, que resulta algo exagerado el perfil obsesivo y narcisista que dibuja Champeau al hablar de los protagonistas de los cuentos de Marías como de unos individuos cuya “pulsión escópica” convierte sus relatos en “una modalidad psicológica de lo fantástico” (Champeau 2006, 179). No toma en consideración la crítica, por ejemplo, el aspecto humano tan valioso de la figura del fantasma, que Cuñado (2004) bien ha descrito como la metáfora de un pasado que se resiste a desaparecer y que en el análisis de Champeau solo aparece como un factor psicoanalítico o fantástico (cfr. Champeau 2006, 171) sin tenerse en cuenta el elemento humano y ético que aparece, por ejemplo, en “Cuando fui mortal”, en “No más amores”, en la reescritura de “Serán nostalgias”, o ya en el precocísimo “La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga” (todos ellos recogidos en Marías 2000 y 2000a).

palabras, sino “*la búsqueda de la esencia de las personas*” que al fin más le interesa al novelista tanto en su creación como en su propia vida, según él mismo ha afirmado (cit. en García 2002), y que es aquella en la que andan a la vez envueltos, cada uno a su modo, autor, lector y personaje.

Lo que persigue el presente trabajo se puede resumir así en dos objetivos fundamentales. En primer lugar, quiero mostrar cómo es la obra mariesca en todo su conjunto una obra que *mira* de frente al rostro de la realidad humana, y que lo hace, al igual que sus narradores, sin juzgar y con cierta distancia, pero al mismo tiempo sin dejar de ver y nunca indiferente, y revelando con esta actitud gnoseológica un compromiso de orden ético mucho mayor de lo que quizá podría esperarse en una escritura cuyo autor ha sido siempre muy crítico con la literatura *engagée*, moralizante o con ‘mensaje’.<sup>10</sup> Aunque desde luego que muy lejos de cualquiera de estas categorías, pero también asimismo del mero relativismo que tradicionalmente se le ha atribuido, es la de Marías una obra que habrá que calificar como digo de responsable, puesto que nos lleva a los lectores a estar más atentos en nuestra propia vida al hacernos reconocibles aquellas complejidades del mundo que forman también por fuerza parte ineludible de nosotros. Pese a su a ratos considerable pesimismo, en el fondo esta obra, con su visión despierta que atiende y descubre, demuestra, pues, no llegar a dar nunca nada humano por perdido.

Paralelamente se mostrará aquí, en segundo lugar, cómo esta visión responsable acaba revelándose como una exploración literaria de enorme valor para la comprensión filosófica de la realidad humana. Vamos a ver cómo esta obra, en evidente armonía con la metafísica antropológica raciovital fundada por José Ortega y Gasset y continuada por Julián Marías, apunta en su indagación literaria hacia un paradigma de lo real y de la razón de índole personal, al alentar con su escritura el hallazgo no del ‘conocimiento’ sino del *reconocimiento*, buscando por tanto, como dirían

---

<sup>10</sup> Su conferencia «Desde una novela no necesariamente castiza» es uno de los alegatos más célebres de Marías en este sentido (cfr. Marías 2001e). El cansancio del novelista, y en realidad de casi todos los demás escritores de su generación, ante una literatura demasiado influida por el realismo y lo moral es algo que también ha analizado con detenimiento Grohmann en el capítulo introductorio a su monografía (cfr. Grohmann 2002, cap. I).

mejor Ortega y Julián Marías, un cierto “saber a qué atenerse”, el cual no constituye conocimiento en sentido estricto, en el sentido científico tradicional, sino que es *pensamiento* tal y como lo entienden estos dos filósofos, o sea, como toda aquella actividad, sea esta del tipo que sea, que lleva a cabo la persona para tratar de *orientarse* en la inseguridad de su vida. Es esta concepción vitalista del pensar, superadora de la razón pura moderna pero sin caer ni en el irracionalismo de los esquemas decimonónicos ni en el relativismo típicamente postmoderno, la que permite apreciar el potencial orientador vital que albergan otras formas de pensamiento habitualmente no reconocidas como tales, empezando por la literatura con su “pensamiento literario”, del que la creación de Javier Marías representa en efecto un caso paradigmático y del cual es precisamente su padre, Julián Marías, como veremos, el principal teórico. Con esto, la obra de Javier Marías veremos que recupera para el siglo XXI un paradigma filosófico cuyas posibilidades el curso sombrío de nuestra historia reciente hubo de dejar desactivadas.

Estos dos objetivos generales se irán articulando a lo largo de los tres capítulos que conforman este trabajo, cada uno de los cuales consta de cinco secciones. El primero de ellos, con el título “Visión y reconocimiento personal en las historias de Javier Marías”, explorará, como se ve, el aspecto visivo presente en las historias mariescas, sobre todo en relación con sus narradores y el notable talento de estos para la observación de personas, para lo cual empezaré centrándome en la que ha sido considerada la obra magna del escritor, *Tu rostro mañana*, donde esos aspectos son más explícitos.<sup>11</sup> Este análisis se pondrá luego en común con otras novelas y cuentos de Marías, pero también con algunos ejemplos de su columnismo, lo que nos permitirá vislumbrar, primero de todo, la conexión evidente que existe entre el autor y sus personajes en torno al ejercicio de observación e interpretación del mundo que uno y otros practican, y, en

---

<sup>11</sup> La publicación de un monográfico a cargo de Grohmann y Steenmeijer (2009) dedicado a esa novela da una idea de su consideración especial por parte de la crítica. Entre los firmantes del estudio son explícitos al respecto Gracia (2009, 65), Ródenas de Moya (2009, 68) y Pozuelo Yvancos (2009, 296).

segundo lugar, lo más importante, la confianza que ese ejercicio habitual revela tener en la visión como modo ineludible de orientación para la vida. Todo esto nos llevará a su vez a tener que poner en cuestión el perfil relativista que se le ha solido atribuir a esta obra y a reconocer su parentesco con la perspectiva filosófica de Ortega y Julián Marías, en especial con la tarea hermenéutica que este último consideraba nuestra responsabilidad ineludible de “distinguir de personas”.

El segundo capítulo, titulado “El pensamiento literario mariesco o la escritura de la vida”, empezará atendiendo al plano de la poética mariesca en su relación con ese concepto de pensamiento literario, el cual debemos como digo a Julián Marías, quien en efecto creía que “la literatura era, entre otras cosas, una forma de pensamiento, rara vez considerada como tal”, como afirma el filósofo en un pasaje de sus memorias *Una vida presente* (Julián Marías 2008, 792). Apoyada en ese concepto del padre aunque con sus propios matices, veremos cómo la narrativa de madurez de Javier Marías converge con el paradigma metafísico raciovital ya no solo en su defensa de la interpretación, del pensamiento pues, como armas imprescindibles frente a la incertidumbre, sino, a decir verdad, en toda una cosmovisión de implicaciones ontológicas que concibe el vivir humano como un acto puramente creativo, de invención, como una, como decía Ortega, “obra de imaginación” (Ortega 2004-12, VI: 66).

Avanzando un poco más en el análisis de esta poética, en el tercer y último capítulo, “La metafísica de lo posible o la literatura como reconocimiento”, entraremos ya de lleno en el aspecto responsable de esta obra a través de su idea del reconocimiento, concepto este del todo desatendido y sin embargo esencial para la formulación ética de aquella. Es esta una literatura que, en efecto, se propone *hacer ver*, tratar de que los lectores, a través de la imaginación y la narración, *reconozcan* las *posibilidades* –otra noción esta clave de Marías– que llevan dentro, invitándoles con ello a abrir los ojos y a estar más despiertos y ser más conscientes en su propia vida. Con el apoyo de varios ejemplos de las novelas, descubriremos así la realidad metafísica en la que se mueve esta

obra y que no es otra que la realidad radical de la persona humana, una realidad, como nos mostraron Ortega y Julián Marías, situada mucho más allá de lo puramente empírico o científicamente comprobable y que abarca lo latente o posible además de lo actual o patente. Esto nos servirá para delinear finalmente la cosmovisión global inscrita en esta obra, en la que se descubre cómo ve y concibe el mundo su autor, y en la que el puesto central le es otorgado a la persona, o sea, a esa realidad que se percibe aquí, como veremos, cambiante e imperfecta, insegura y de potencial enorme, pero al mismo tiempo, sin embargo, también coherente y estable y siempre la misma.

Para llevar a cabo esta aproximación filosófica a la obra mariesca he optado, como se podrá ver, por el análisis de aquellos elementos, ideas, pasajes y textos particulares que me parecen más representativos de esta predominancia de lo visual y de sus rasgos. He desechado de acuerdo con esto la posibilidad de una metodología de trabajo cronológica y he intentado en cambio que el argumento mostrase la presencia de la visión en el conjunto de la obra, tratando de que la mayor atención dedicada al análisis de las ficciones no orillase los demás textos del escritor, sean ensayos, semblanzas, artículos o columnas periodísticas. Desde mi punto de vista, sería un error establecer divisiones estancas para una obra que en todo su conjunto demuestra un nivel absoluto de coherencia, exigencia y estilo y de compromiso con el ver. En este sentido, el afán de mi trabajo es abarcador y apunta a la cosmovisión global de un autor que a lo largo de su carrera ha hecho de la escritura su modo de contemplar y entender la realidad. La única condición metodológica ha sido así, por tanto, la conexión con la filosofía de Ortega y Julián Marías, cuyo sentido paso a explicar a continuación.

## *ii. Ortega y Julián Marías, amigos de mirar*

Al decir que mi aproximación a la obra literaria de Javier Marías es filosófica o que dicha obra guarda un profundo valor filosófico debo hacer explícito

que no creo, claro está, que esta obra sea filosofía en sentido riguroso, como tampoco diría que se halle a medio camino entre la literatura y la filosofía. No es mi intención aquí situar la escritura mariesca en un punto intermedio entre dos categorías, sino tan solo poner de relieve el valor que una obra narrativa con su particular estilo literario tiene de *pensamiento*, esto es, de afán de *orientación*, de voluntad de *saber a qué atenerse* ante las cosas, como dirían Ortega y Julián Marías. Por eso si esta obra no se puede decir que sea filosofía en sentido estricto o sistemático, sí se puede pensar que lo es en el otro sentido que ha tenido la palabra desde la Antigüedad, el de la filosofía como “un modo de vida”, como una determinada manera que tiene el individuo de acercarse a lo que le rodea, sentido este, como recordaba Julián Marías al inicio de su *Historia de la filosofía*, igualmente esencial para comprender el hecho filosófico en su plenitud (cfr. Julián Marías 2016, 39). La razón de una aproximación a la literatura mariesca a través del pensamiento de Ortega y de Julián Marías responde en parte, pues, a esta filosofía o actitud que ambos demuestran en su afán común de orientación ante lo real, así como a los dos rasgos esenciales y también coincidentes en que esta actitud se expresa: *la visión y la persona*.

Por un lado, en efecto, es la de estos pensadores una filosofía eminentemente visual. Eran tanto Ortega como Julián Marías dos miembros declarados del gremio platónico de los *philoteámones*, de los ‘amigos de mirar’ que han hecho del mirar su profesión y su vocación. Insistían ambos en la importancia de observar bien todo, de fijarse con atención en lo que tenemos alrededor, y no concebían la aproximación a la realidad ni en el campo de la filosofía ni, lo que para ellos era lo mismo, en la vida si no era desde la exigencia de su evidencia, de que esa realidad que se interpreta, que se dice ver, fuera en efecto visible, clara, evidente. “El primer mandamiento del artista, del pensador”, decía Ortega, “es mirar, mirar bien el mundo en torno”, y este “imperativo de contemplación” no consiste en “un ver pasivo” sino que es “un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando; un ver que es mirar” y por lo tanto también “pensar”, pues “pensar es últimamente ‘ver’, tener presente la cosa” (Ortega 2004-12, II:

238, I: 769, IX: 605n).<sup>12</sup> Recordaba por esto Julián Marías lo que a los dieciocho años, siendo todavía “un muchacho pensativo, meditabundo”, le dijo su maestro un día al salir de la universidad:

Quando se es joven, me dijo, hay que abrir bien los ojos; hay que mirar, mirar, mirar; hay que llenar la retina de impresiones frescas, porque luego no se puede ya. Sentí el impacto de sus palabras, caí en la cuenta del riesgo, me esforcé por mirar, primero, y luego el mirar ya fue mi delicia: los rostros humanos –la única cosa de que me fío–, las gentes por la calle, las ciudades, los países, las cosas más humildes, ‘las muchas cosas que están en nuestro próximo derredor’ (Julián Marías 1969, V: 401).

“Cuando un filósofo está diciendo cosas que no está viendo”, afirmaría más tarde Julián Marías, “a mí deja de interesarme. La filosofía es visual”, “mirando se hacen las dos terceras partes de toda filosofía que no sea –en una forma o en otra– escolástica” (cit. en Medina 1995; Julián Marías 1969, V: 401).<sup>13</sup> Por otro lado, es también esta una filosofía vital, personal, que tiene como centro de esa mirada la vida humana en su circunstancia. Lo más importante, decía Ortega, es “la realidad radical que es nuestra vida”, esto es, “la vida de cada cual” que “es lo único que para cada cual hay”, no ‘el hombre’ sino *este* hombre o *aquel*, cada una de esas realidades concretas, únicas e irreductibles, donde va radicada toda otra realidad (Ortega 2012, 173, 176); en definitiva: “la persona humana”, como decía Julián Marías, “la realidad más importante de este mundo, a la vez la más misteriosa y elusiva, y clave de toda comprensión efectiva” (Julián Marías 1996, 9).

Si resulta pues posible y además es oportuno para el análisis establecer una conexión entre la filosofía de Ortega y Julián Marías y la obra literaria de Javier Marías es en primer lugar, como digo, por esta exigencia visual y personal en que coinciden, cada una a su modo, como actitud base

---

<sup>12</sup> Por eso dije en nota anterior que el pensamiento de los personajes de Marías sería también a su modo una forma de visión, al menos en un sentido analógico o metonímico, pues hay que partir de que “pensamiento”, según Ortega, “es en postrera y radical instancia un «estar *viendo* algo y de eso que se está viendo, *fijar* la atención en tal o cual parte», que, en resumen, “es pensar «fijarse en algo de lo que se ve»” (Ortega 2004-12, IX: 605n; los énfasis son del filósofo).

<sup>13</sup> Sobre la importancia de la visión y del mirar en Ortega y Julián Marías se pueden consultar, entre tantos otros, Julián Marías (1969, V: 404-7), Raley (1977), González Fernández (2006), Martínez de Pisón (2006), Mayor Zaragoza (2006), Carpintero (2008, 195-203) o Hidalgo (2011, 30-2).

ante la realidad. Por supuesto que en el caso de aquellos esta actitud se traducirá luego en una verdadera filosofía rigurosa y sistemática, pero es que en el caso del novelista esta también trae sus propios y nada desdeñables descubrimientos metafísicos, estos, además, coincidentes en aspectos clave con el paradigma raciovital propuesto por Ortega y continuado por Julián Marías.

De hecho, debo decir que aunque esta aproximación filosófica que propongo a la narrativa de Marías a través de Julián Marías y de Ortega es hoy por hoy la única planteada de forma tan explícita el interés de tal propuesta es algo que ya se ha podido intuir en otros comentarios que han hecho los críticos anteriormente. Es el caso por ejemplo de José María Pozuelo Yvancos, que en un análisis muy detallado del Ciclo de Oxford<sup>14</sup> ha recurrido a Ortega (así como también a la intelectual alemana Hannah Arendt) para explicar los pasos que da Javier Marías en el proceso de creación de una voz escrita que se revela como “Tiempo ejecutándose”, o sea, como una voz narrativa que consigue hacer presente, “ejecutándose, siendo”, el pasado que narra (Pozuelo Yvancos 2014a, 68, 107). Si bien la cuestión del tiempo sobrepasa los límites de mi estudio, lo cierto es que la reflexión que hace el crítico ya pone en evidencia algo que habré de confirmar aquí de manera global: los valiosos paralelismos existentes entre las teorías estéticas del filósofo y la narrativa mariesca, y que en su trabajo Pozuelo constata al comparar ese gran logro que es el “tiempo suspendido, detenido”, de Marías con las elucubraciones de Ortega en torno a la posibilidad de un arte que, dicho por el propio filósofo, “no consistiera en narrarnos las cosas, sino en presentárnoslas como ejecutándose” (cit. en Pozuelo Yvancos 2014a, 70-1).

Mención aparte merece un trabajo de Luis Martín-Estudillo, que en un artículo fundamental sobre *Tu rostro mañana* y comentando precisamente el talento para la observación que posee su protagonista ha aludido nada menos que a la importancia que le otorgaba Julián Marías al sentido visual

---

<sup>14</sup> La denominación ‘Ciclo de Oxford’ fue creada como es sabido en 2013 para la edición conjunta de las novelas *Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana* (cfr. Marías 2013a).

en su comprensión de la realidad. Cita el crítico para ello brevemente un ensayo del filósofo titulado «La interpretación visual del mundo» y que es en efecto de gran interés si se lo relaciona con un personaje como Jacobo Deza, quien trabaja para los servicios secretos de inteligencia como “intérprete de vidas”, o sea, como encargado de “ver” o “anticipar” las posibles acciones futuras de las personas (Martín-Estudillo 2009, 117-8). Ahora bien, la reflexión que efectúa el crítico a partir de esa conexión inicial resulta en última instancia algo limitada, ya que, frente a las afirmaciones de Julián Marías en torno a una facultad que “hace presentes las cosas ausentes para los otros sentidos”, Martín-Estudillo, a modo de contrapunto, en cambio, se remite al pesimismo del pensamiento postmoderno francés que el pasado siglo, impulsado sobre todo por los avances científicos y tecnológicos tras la segunda guerra mundial, empezó a poner en cuestión las virtudes del otrora “sentido noble” (Martín-Estudillo 2009, 116-7). Con esto da así forma el crítico a un análisis de la novela de corte relativista en el que las escenas en la “cabina” secreta del “edificio sin nombre” donde llevan a cabo Deza y sus colegas sus observaciones para el MI6 se asocian con el conocido proyecto penitenciario “*panóptico*” que Michel Foucault denunciaba entre los más oscuros mecanismos de vigilancia y control social del estado moderno (Martín-Estudillo 2009, 124-6). La novela, sostiene así Martín-Estudillo, “participa de la fascinación por la visión común a ambas posturas”, o sea, la de los partidarios de la visión y la de sus detractores, pero “sin decantarse” por ninguna de ellas (2009, 116).

Lo que limita este análisis de la historia y lo distancia como digo de las ideas de Julián Marías es justamente ese relativismo que postula de manera global para el hecho visual y que en último término tiene poco que ver, en mi opinión, con la visión contenida en la obra de Javier Marías. El problema surge al identificarse la voluntad represiva de ese gran ‘ojo del estado’ para el que trabaja Deza con el propio ejercicio interpretativo que realiza el personaje. Se asume que el ‘leer rostros’ y ‘traducir personas’ va unido indisolublemente al contexto distópico del “edificio sin nombre”, como si fueran las dos caras de una misma moneda, cuando en realidad a cada

paso la obra nos advierte, por medio de las reflexiones de su protagonista, sobre las valiosas posibilidades que este ejercicio visual entraña para un contexto personal, y de ahí que con frecuencia veamos a Deza lamentarse de unos tiempos “ñoños” y “melindrosos” como los actuales, en los que, según el personaje, “nadie quiere ver nada de lo que hay que ver, ni se atreve a mirar” (255). En este sentido, un análisis más detenido de la filosofía de Julián Marías puede demostrar lo que representa para la “vida interindividual” esta capacidad de “distinguir de personas” –como la llamaba el filósofo (Julián Marías 2002a, 559)– sobre la que reflexiona la novela. Solo así se puede comprender que, más que un planteamiento relativista, lo que en realidad tenemos en *Tu rostro mañana* –y esto lo veremos con detalle en el primer capítulo de este trabajo– es el paradigma mismo de la visión responsable mariesca, con ese narrador atento y reflexivo que no pierde detalle de lo que sucede a su alrededor, a lo que revelan las personas con su decir y hacer; mientras que, por su parte, esa visión estatal deshumanizada que parece gobernar la sociedad actual no es tanto el lado negativo o peligroso que se supone implica inevitablemente todo ver, sino precisamente el resultado de la pérdida de la visión particular que importa de verdad, la visión personal, responsable, a la que los individuos en general, según se sugiere en esta historia, parecen hoy haber renunciado por completo.<sup>15</sup>

Me interesaba dejarlo señalado aquí ahora, pues lo cierto es que la lectura filosófica que defiendo en este trabajo, no solo para *Tu rostro mañana* sino para la obra mariesca de madurez en su conjunto, representa precisamente, como vengo sugiriendo, un paso más en el alejamiento que viene reclamándose en los últimos años con respecto a unas tesis relativistas que ya no son suficiente para interpretar críticamente esta obra. Coincido en este punto con autores como Agustín Casalía o Heike Scharm, que en sus análisis respectivos de *Tu rostro mañana* y el Ciclo de Oxford destacan el valor que esta obra posee como manifestación de una “actitud

---

<sup>15</sup> En el primer capítulo, cuando me centre como digo en el análisis de *Tu rostro mañana*, volveré con más detenimiento sobre el artículo de Martín-Estudillo y sus referencias al pensamiento de Julián Marías.

pensante” que se contagia a los propios lectores (Casalía 2012, 31) y en la que van insertas una serie de nociones humanas trascendentales cuya posibilidad parecía haber quedado descartada tras los dictámenes postmodernos –nociones como son, por ejemplo, la verdad, las certidumbres, la comunicación, el sentido o los valores, que reaparecen con fuerza en esta obra, si bien que siempre de manera sutil y nada moralizante, como motivo continuo de reflexión más que como conclusión o tesis, pero que ya la sitúan en la dirección de la restauración humanística que algunos llaman hoy “post-postmodernismo” (Scharm 2013, 24). En este contexto así pues humanista y no relativista es donde la filosofía visual y personal de Ortega y Julián Marías se revela como el marco óptimo para poder apreciar en toda su profundidad las implicaciones vitales de la “revolución pensante” con que logra Javier Marías “animarnos a pensar” (Casalía 2012, 27; Scharm 2013, 24) –con que logra animarnos a *ver* diría yo–, ya que aquella nos permite poner al descubierto los cimientos filosóficos que sostienen el eje visión-realidad humana de su literatura. Lo que permite la obra de estos dos pensadores, en otras palabras, es entender mejor la base filosófica en virtud de la cual tiene en efecto el ver, el mirar bien el mundo y las personas en torno, sus rostros con especial preeminencia, la capacidad vital que le atribuye claramente la literatura responsable de Javier Marías, esto es, la capacidad de *orientarnos* en la realidad radical que es nuestra vida, capacidad esta que con la vorágine relativista y por naturaleza desorientada de la postmodernidad quedó virtualmente enterrada.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> En este sentido, aunque comparto la postura no relativista de Scharm y de Casalía, mi análisis se desvía de las propuestas de estos críticos en tanto que ellos sitúan el valor filosófico de la narrativa mariesca en la posición distanciada o “trascendente” de sus narradores y en la dimensión poética de su estilo, con lo que no entran a considerar el elemento más “mundano” –por decirlo al modo de Julián Marías y de Ortega– tan presente en ella y tan central para su valoración filosófica, esto es, el de la visión y el pensamiento en su circunstancia concreta, en la relación presente e inmediata entre yo y el otro, en lo que tiene que ver por tanto con la convivencia real. No basta, en mi opinión, con el perfil existencialista que concibe estos narradores como una “voz” o “sombra” desencarnada y atemporal, como ve Scharm los del Ciclo de Oxford apoyándose en la filosofía de Bergson y de Heidegger (Scharm 2013, 13), ni tampoco con la reflexión de cariz anti-moderno cuya idea del pensamiento, según ve Casalía, pasa por la “disolución” de la identidad de autor y narrador para dar lugar a “una meditación de tipo extático” basada en una “experiencia de alteridad radical” o “hundirse en el afuera” sin correspondencia con sujeto pensante particular alguno (Casalía 2012, 27-8, 30). Creo que, valiosas como son estas propuestas

Con esta idea en mente, quiero dedicar la última parte de mi introducción a recordar los aspectos esenciales de esta orientación vital en cuya búsqueda se afanaron los dos filósofos y a mostrar cómo esos aspectos se integran en efecto perfectamente en la propia indagación literaria que lleva a cabo con su obra Javier Marías, algo que, de hecho, ya han tenido ocasión de apuntar algunos críticos, como ahora veremos. Esto me servirá para contextualizar esta obra dentro de la perspectiva raciovital desde la cual voy a leerla a lo largo de este trabajo y que es sin duda con la que mejor podremos apreciar su valor filosófico efectivo, esto es, su valor como exploración que intenta hallar alguna orientación ante la realidad, y que en gran medida lo logra, además, pues, no solo a través de sus historias, con esos narradores atentos y reflexivos que escrutan el mundo, sino también a través de una poética en cuya visión, como he dicho, habrán de reconocerse el propio autor y, en última instancia, nosotros mismos, los lectores.

### *iii. Ver y pensar para orientarnos o «saber a qué atenernos»*

Pues bien, los comentarios críticos más explícitos de que disponemos hasta la fecha en esta dirección filosófica que planteo son los expresados por César Romero y Miguel Marías, cuyas lecturas de la obra *mariesca* identifican perfectamente esta búsqueda de una orientación vital en armonía con el pensamiento de Julián Marías y de Ortega. En el caso del segundo casi parece lógico que así sea, pues se trata del otro hijo de Julián Marías, el reputado crítico de cine Miguel Marías, que hace algún tiempo escribió un

---

para una literatura muy poética que guarda sus distancias con el mundo, hay que entender que lo trascendente que hay en ella es mucho más humano y mundano de lo que a priori pueda parecer, y no solo porque el tema religioso o existencial está además ausente en esta obra, como ha dicho ya Pozuelo Yvancos hablando por cierto también de la voz en el tiempo *mariesca* (cfr. Pozuelo Yvancos 2014a, 107), sino porque no se puede perder de vista la realidad consistente de la persona, que siempre está ahí y todo se vive desde ella, la vida en su circunstancia ineludible como decía Ortega y que en la obra de Javier Marías es explorada en profundidad. Precisamente si la revolución visiva y pensante de esta obra tiene éxito es, en mi opinión, porque se produce desde la circunstancia concreta, apelando al hombre particular, y por tanto conforme a un pensamiento y una visión anclados en la realidad radical, aquí y ahora, como vamos a ver.

prólogo a *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine* (2005), la antología de textos sobre cine de Javier Marías. Justamente una de las cosas que afirma allí el crítico es que lo que hacen los personajes de las historias de su hermano, esos individuos atentos y reflexivos que pasan su tiempo observando y pensando en lo que tienen alrededor, no es sino tratar de hallar alguna seguridad, alguna certeza, que los oriente con respecto al mundo en que se encuentran, que les permita, en otras palabras, “saber a qué atenerse”, como recuerda el crítico que decía su padre:

Saber a qué atenerse, según mi padre el objetivo de la filosofía, es también a lo que aspira el que está viendo una película, o, a fin de cuentas, el que vive despierto. Así que no es extraño que esta labor de «traducción» de gestos, posturas o miradas sea una de las actividades principales de los personajes de las novelas de Javier, ni que sus narradores interpreten constantemente lo que les rodea o les ha sucedido, que se planteen dudas e hipótesis alternativas sobre lo que va ocurriendo (Miguel Marías 2005, 17).

Tratar de *saber a qué atenerse*, aquello que Julián Marías consideraba el fin último de todo verdadero pensar, es en efecto la forma óptima de describir lo que persiguen los personajes “traductores” o “intérpretes” de Javier Marías – que es como de hecho los ha definido el propio autor; arriba hemos visto ya el caso de Deza y ahora veremos otros ejemplos– con su observación atenta de las cosas, y, en especial, con su observación atenta de las personas, de aquellos individuos que aparecen en la circunstancia de sus vidas y que es con respecto a quienes buscan con mayor interés estos personajes poder orientarse. En realidad, como dice Miguel Marías, no se trata de ninguna búsqueda o afán excepcionales, sino de la aspiración natural de en principio cualquiera que viva “despierto”, algo tan elemental como prestar atención a las cosas con las que vivimos precisamente para poder vivir mejor.

El comentario de César Romero, en dirección similar, ayuda a aclarar la cuestión al centrarse específicamente en uno de estos narradores intérpretes, el de *Mañana en la batalla piensa en mí*. Es esta la historia de Víctor Francés, escritor fantasma que una noche es invitado a cenar a casa de una mujer, Marta, a la que apenas conoce y cuyo marido está en Londres. En el momento en que se confirma el carácter galante del encuentro, la mujer se siente mal y muere de repente, y el narrador,

dudando sobre lo que hacer, decide abandonar la casa, en la que también duerme un niño, sin avisar a nadie. Pero el hecho no termina ahí, y en los días subsiguientes este personaje reflexivo y supersticioso se reconoce incapaz de desvincularse de lo ocurrido, piensa sin cesar en la mujer y en su hijo, se pregunta por sus destinos, y casi sin querer acaba viéndose envuelto en una suerte de investigación que él mismo lleva a cabo en secreto para poder saber más sobre Marta y sobre su vida, lo que lo lleva incluso a asistir a su funeral. “El tema de la verdad es constante en Marías”, afirma César Romero, y en esa historia en concreto el autor “lo afronta desde diversas perspectivas: la presencia del engaño, el secreto, la mentira o la ocultación es reiterativa”, pues lo cierto es que “el afán de la verdad, de saber a qué atenerse respecto de Marta, mueve a Víctor durante toda la novela” (Romero 1995, 106). Por supuesto el crítico emplea esas palabras con buen motivo:

La búsqueda de la verdad, el afán de tener algo donde asentarse y desde lo cual poder explicar qué es la vida y poder vivir es el anhelo de cualquier labor filosófica. En un libro raramente citado, pero tan breve como profundo y cristalino, *Idea de la metafísica*, Julián Marías llega a definir a ésta como la búsqueda de la “certidumbre radical acerca de la realidad radical” –repárese en la palabra certidumbre. Este saber a qué atenerse que es la labor filosófica y que en la vida también opera como una columna vertebral toda la peripecia de Víctor Francés a lo largo de la novela (Romero 1995, 107).

Lo que hace Romero, en este análisis que impresiona además por lo temprano de su hallazgo, es advertirnos sobre la naturaleza filosófica de esa indagación incansable que lleva a cabo el personaje de Francés, y, al igual que Miguel Marías, esa labor filosófica la asocia también Romero con un afán vital, el de hallar alguna certeza donde asentarse –un “suelo”, que diría Ortega (2008, 14)– para poder vivir, vivir despierto esto es.

Para poder entender exactamente en qué consiste y qué supone esta conexión entre los personajes de Marías y la tarea de la filosofía lo primero que se hace necesario advertir es que aquí dicha conexión ni nos conduce hacia complejas teorías filosóficas ni nos augura niveles abstractos de conocimiento. Lo cierto es que la filosofía tal y como la entendían Ortega y Julián Marías parte de la búsqueda de un pensamiento sobre la realidad concreta, es decir, sobre la vida humana en la que cada cual se encuentra.

“La filosofía”, escribe Julián Marías hacia el inicio de su *Antropología metafísica*, “no es un juego dialéctico, sino una manera de saber a qué atenerse. ¿Sobre qué? Sobre lo que necesitamos *para vivir*”, dice con énfasis el pensador, y entre paréntesis añade: “De ahí mi aburrimiento y desinterés frente a gran parte de lo que hacen hoy los profesionales de la filosofía” (Julián Marías 1982d, X: 18). Para Julián Marías, eso a lo que se dedican hoy estos “profesionales” no sirve para orientarnos, para darnos alguna certeza sobre la circunstancia en que nos hallamos, la filosofía aparece en tales casos desconectada de la vida. Estamos ahí a finales de los 60, con la postmodernidad ya marcando el paso, y el desencanto del filósofo en este punto no hará sino crecer a medida que se acelere la “difusión de las mentalidades abstractas” que habrán de imperar en las siguientes décadas: con ellas, dirá Marías en 1995, “lo abstracto opera mecánicamente, pierde el carácter *visual* propio del pensamiento concreto”, “sin tener en cuenta la realidad, que impone su estructura y obliga a ajustarse a ella” (Julián Marías 1995, 39; el énfasis es del filósofo). Para Ortega y Julián Marías, la filosofía es, pues, lo que hace todo individuo para orientarse en su vida, cada persona concreta ante su circunstancia particular, frente a los demás, y si me refiero a ambos filósofos es porque de hecho esa fórmula esencial, *saber a qué atenerse*, la repetía Julián Marías en sus textos, efectivamente, y en *Idea de la metafísica* muy explícitamente como recuerda Romero, pero lo hacía por haberla tomado de su maestro, que fue quien en realidad la estableció como razón primera de la filosofía.<sup>17</sup> “En efecto”, decía Ortega, “yo necesito saber a qué atenerme con respecto a las cosas de mi circunstancia. Éste es el sentido verdadero, originario del saber: saber yo a qué atenerme” (Ortega 2012, 178), un sentido, como subrayaba Julián Marías, “nada intelectualista”, sino *vital* (Julián Marías 1969, V: 351), pues es fruto del “puro problema”, de la “absoluta inseguridad” que le supone al individuo “la circunstancia y todo en ella” (Ortega 2013,

---

<sup>17</sup> Otra cuestión sería si es en la obra de Julián Marías donde esa fórmula no adquiere su pleno significado, lo que se podría argüir dada la centralidad que en efecto le confiere este en su filosofía; pero no cabe duda de que ese *saber a qué atenerse* constituye una de las principales “guías del ejercicio intelectual de Ortega” y es el “verdadero leitmotiv de su obra”, como dice Martín (2005, 411).

124). Por eso la filosofía “no es algo adventicio, algo que hacen algunas veces algunos hombres llamados filósofos”, sino que “el hacer metafísico es un ingrediente ineludible de la vida humana; más aún: que es lo que el hombre está haciendo siempre”, “la Metafísica es una cosa inevitable” (Ortega 2013, 123-5).

Si resulta posible atribuir a los personajes de Javier Marías el mismo objetivo de la filosofía, como hacen con acierto César Romero y Miguel Marías, y como me propongo hacer también yo de manera más explícita en este trabajo, es precisamente porque también el afán que impulsa a estos personajes en sus andanzas tiene que ver en efecto con una preocupación vital, con un saber sobre el mundo en que están y las personas que van encontrándose en él, con un tipo de saber por tanto en conexión directa con su vida, y por eso mismo se puede decir también que su pensamiento visual indagatorio tiene un valor filosófico, que es pensamiento filosófico en el sentido de que se afana en buscar alguna forma de orientación ante las cosas. Es algo que merece la pena subrayarse, pues me parece que la dificultad que ha podido surgir a veces entre la crítica para reconocer el valor gnoseológico que acoge esta obra y que tan a menudo la ha llevado a la interpretación relativista procede en parte de un desvío de la índole vital de sus preocupaciones, creyéndose quizá que a las nociones de ‘verdad’, ‘conocimiento’ o ‘saber’ que informan estas historias les corresponde algún tipo de indagación más abstracta o compleja, cuando en general se trata de cuestiones mucho más elementales, más mundanas, más humanas e inmediatas por así decir, que tienen que ver con la situación de cada individuo frente al prójimo, uno ante los demás. Para apreciar el valor gnoseológico efectivo de la obra de Javier Marías será necesario pues no perder de vista este carácter vital y personal, cotidiano e ineludible, del saber que le interesa, este afán que es querer uno orientarse y saber a qué atenerse con lo que le rodea, y que representa la base del esfuerzo intelectual de Ortega y Julián Marías.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Sobre este tipo vital de saber me remito de nuevo a mi nota anterior (nota 16).

El propio Javier Marías se ha referido de hecho a este impulso interpretativo de sus narradores en una entrevista que, leída a la luz de este contexto filosófico, adquiere acaso un significado más preciso:

Todos mis narradores son gente que participa de esa dimensión interpretativa [...] el narrador de *El hombre sentimental* era un cantante de ópera, alguien que recita lo que otro ha escrito; en *Todas las almas* es un profesor, que se comporta más como un transmisor de saberes que son heredados, no propios; en *Mañana en la batalla piensa en mí* se trata de un “negro”, un hombre que pone su voz al servicio del rey y de otros personajes; hasta llegar a Jacobo Deza, un intérprete de vidas, un traductor de historias, un hombre que vaticina, que dice “cuáles son las probabilidades que cada uno lleva en sus venas”. Claro, este sería el intérprete mayor frente a todos esos medio-intérpretes de las otras novelas. *Todos quisiéramos saber a qué podemos atenernos con las personas* (cit. en Vásquez 2011; mi énfasis).

Es el deseo de *saber a qué atenerse con las personas* el que inspira la labor interpretativa, filosófica en sentido raciovital, de estos personajes, y en el caso de *Tu rostro mañana* de forma aún más clara. Es el afán de alcanzar una orientación con respecto a una realidad que a estos personajes les resulta insegura, ante la cual se sienten desorientados, y que por ello los obliga a pensar, a mirar y a estar atentos permanentemente, a interpretar. Por otro lado, es también notable el vínculo que establece ahí Marías entre sus narradores y sus propias preocupaciones, pues esa misma orientación es lo que busca también el autor con una literatura de pensamiento como es la suya, cuyo fin es justamente *ver*, entender el mundo, saber por tanto a qué atenerse con respecto a la realidad humana, en cierto modo saber pues a qué atenerse con respecto a uno mismo.

Desde luego son muchos ya a estas alturas los comentarios que se han escrito en torno al supuesto perfil autobiográfico de las historias de Javier Marías, bien fuera para subrayarlo, bien para refutarlo o bien directamente para señalar lo irrelevante de tal discusión en una obra que se caracteriza precisamente por la forma deliberadamente ambigua con que mezcla lo ficticio con lo empíricamente real y viceversa.<sup>19</sup> Pero en todo caso

---

<sup>19</sup> Como afirma Pittarello, “el desafío” de la escritura de Marías “consiste justamente en someter cualquier material al mismo proceso de indeterminación que no permite reconocer la diferencia entre lo que podría ser ficticio y es verdadero o lo que podría ser verdadero y es ficticio” (Pittarello 1996a, 22). Grohmann, que examinó las diversas lecturas, muchas erradas, que suscitaron en su día los vínculos de *Todas las almas* con la realidad empírica,

es ese vínculo indudable entre autor y narrador alrededor de una voluntad común de orientación lo que explica, en mi opinión mucho más que cualquier gusto estético por la ambigüedad o desde luego que algún improbable interés memorístico, la razón de ser misma de esta escritura y su naturaleza filosófica.<sup>20</sup> En este sentido creo, como Miguel Marías, que seguramente los personajes mariescos “no piensan lo mismo, ni comparten demasiadas opiniones” con su creador –y cabe imaginar que el crítico tenga alguna idea fehaciente de ello–, pero que en todo caso resulta “evidente que Javier les presta –entre otras cosas–

su manera de pensar, de interrogarse, de dudar, de hacer hipótesis, de tener ocurrencias, de gastar bromas, de «leer» en las caras y en los gestos, de rememorar y especular, de extrapolar, de tener presente lo que no lo está ya o no se percibe todavía, sólo se intuye (Miguel Marías 2005, 16-7).

No tanto pues *qué* piensan, sino *cómo* o aun *cuánto*, o sea, la actitud o modo de aproximación a la realidad personal, que consiste en mirar y pensar y recordar e imaginar y prever, y que al parecer representa la propia filosofía vital del escritor. Esa aproximación, además, no duda Miguel Marías en atribuirle a la influencia del padre, Julián Marías, y aduce para ello el crítico la coincidencia anecdótica de que tanto este como Javier y como él mismo “hayan escrito sobre cine con cierta asiduidad”: si hay algo que pueda explicar tal coincidencia, dice, ello no será sino

una compartida confianza en la utilidad de la observación atenta y en el ejercicio –simultáneo y posterior– de una actividad que siempre creí inevitable y constante, al

---

concluye que lo que al fin importa en estas historias “is not so much *what* the nature or origin of the material is, but *how* it is enmeshed, the way in which it is woven into the narrative fabric alongside other elements, rendering it equivalent and unprivileged”; es así como logra Marías “to imbue his work with an uncertain generic status” (Grohmann 2002, 123, 126).

<sup>20</sup> En consonancia con esta idea del afán de orientación como el rasgo esencial que vincula a Marías con sus personajes tenemos el hecho, ya señalado por Grohmann, de que “los narradores son la encarnación del autor de manera bastante fiel en cuanto se refiere al proceso creativo y el de narrar”, ya que para el propio Marías, como explica el crítico, “la escritura novelística constituye, como las narraciones de sus narradores, un paréntesis en su vida, un paréntesis que le permite instalarse en el territorio de las incógnitas”, ante las cuales actúan el autor como asimismo sus personajes; por todo esto se puede decir que en estas historias “se materializa el proceso de creación del propio escritor” (Grohmann 2008, 79).

menos despierto, hasta percatarme, con creciente inquietud, de lo poco que en general se practica. Me refiero, simplemente, a pensar (Miguel Marías 2005, 13).<sup>21</sup>

Otra forma de decirlo sería con ese “imperativo de contemplación”, como hemos dicho que lo llama Ortega, el cual no se reduce a un ‘ver pasivo’, limitado a lo sensible, sino que es en efecto “simultáneo” con lo mental. “Si no hubiera más que un ver pasivo quedaría el mundo reducido a un caos de puntos luminosos”, como dice Ortega, “pero hay sobre el pasivo ver un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando; un ver que es mirar” (Ortega 2004-12, II: 238, I: 769). Mirar, interpretar, ver, o también “leer” o “reconstruir” –todo ello forma parte del “conjunto de esfuerzos” cuyo “arte” llamamos, en términos ortodoxos, “hermenéutica” (Ortega 2008, 126-7).

Pues bien, si ante la visión de los narradores intérpretes de Javier Marías y el pensamiento literario que los conduce han podido hablar a veces los críticos de una hermenéutica de raíz heideggeriana, como han hecho por ejemplo Luis Martín-Estudillo (2009, 121)<sup>22</sup> o Heike Scharm (2013, 22-3), o bien de una hermenéutica con ecos diversos de Nietzsche, Gadamer y Derrida, como ha planteado Agustín Casalía (2012, 31)<sup>23</sup>, creo sin embargo que, sin poderse desde luego negar las convergencias de esta narrativa con todas estas filosofías, convergencias estas en realidad inevitables en unas obras marcadas por una serie de preocupaciones común a todas ellas, sería no obstante igualmente necesario, y acaso más preciso aún, hablar, como propongo en este trabajo, de una hermenéutica raciovital. No solo porque la

---

<sup>21</sup> Julián Marías publicó sus artículos sobre cine a lo largo de treinta y cinco años, de 1962 a 1997, en la *Gaceta Ilustrada* y en *Blanco y Negro* sobre todo, y en ellos demostró su pasión por el que consideraba “el arte más propio e importante de nuestro siglo” (cit. en Rodríguez Alcalá 2014, 14). Alonso Barahona (1993) y Rodríguez Alcalá (2014) han estudiado la importancia que supuso esta afición cinematográfica en la formación del pensamiento estético y antropológico del pensador.

<sup>22</sup> En concreto, Martín-Estudillo relaciona la tarea hermenéutica de estos intérpretes con la búsqueda de la verdad o *alétheia* de la que es conocido exegeta Heidegger (cfr. Martín-Estudillo 2009, 121, 130n).

<sup>23</sup> Así ha resumido Casalía el estado de la cuestión en su análisis de *Tu rostro mañana*: “Encontramos convergencias entre el ‘pensamiento literario’ de TRM y 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).

actitud hermenéutica que revelan estas historias se apoya en una noción del pensamiento coincidente en gran medida con la de la hermenéutica que elaboran Ortega y Julián Marías, esto es, en la idea del pensar, del *mirar*, como la única forma que tenemos de enfrentar la incierta realidad que nos envuelve, sino porque a su vez el pensar de estas novelas se mueve y expresa en el mismo plano metafísico que establecen esos dos filósofos, un plano donde dicha realidad no quiere decir otra cosa que la realidad *radical*, no la realidad de ‘las cosas’ como quiere el realismo tradicional, ni la realidad de ‘la mente’ o de ‘la conciencia’ como quieren el idealismo y sus derivados, sino la realidad radical de la vida, de la persona humana, que es la realidad que aquí genera la desorientación y la incertidumbre y con ello fuerza a la acción interpretativa vidente. Esta atención a la vida humana, al prójimo, es lo que ha permitido hablar de la hermenéutica raciovital de Ortega como de una “filosofía de la responsabilidad”, como la define Tomás Domingo Moratalla (2005, 408), lo que, con palabras de Julián Marías, podemos llamar también “la hermenéutica del otro” (Julián Marías 1969, V: 512); y es esta misma realidad humana que asimismo aborda la hermenéutica literaria mariesca lo que revela su cariz, además de filosófico, también ético y responsable.<sup>24</sup>

Si, como dice Julián Marías, el hombre se pone a filosofar, a pensar, porque “necesita saber a qué atenerse, necesita una certeza evidente acerca de las cuestiones que de verdad le importan, aquellas que le son menester para vivir” (Julián Marías 1969, V: 38), podría decirse pues que es esa realidad humana la que más importa en la obra de Javier Marías, donde se ve claro, bien a través de las narraciones de sus protagonistas atentos,

---

<sup>24</sup> La consideración de la filosofía de Ortega como hermenéutica es un planteamiento que ha ido cogiendo fuerza en nuestro siglo. Al respecto, se pueden ver los argumentos de Conill Sancho (2013) y Moratalla (2005). Este último ha explicado la posición intermedia y más responsable que ocuparía Ortega entre las dos grandes vertientes de la filosofía contemporánea, o sea, entre la hermenéutica de Apel y Habermas, “que reivindica la crítica, la normatividad y el proyecto ilustrado” y la “hermenéutica radical”, “escéptica, deslegitimadora y desfundamentadora” de Nietzsche y Heidegger: ante este panorama, explica Moratalla, un autor como Ortega –aunque también otros como Gadamer o Ricoeur– se nos presenta “en una posición intermedia que, asumiendo el reto desfundamentador y tremendamente destructivo de la hermenéutica radical, busca criterios para el juicio y el discernimiento y así evitar la caída en el escepticismo” (Moratalla 2005, 407-8).

bien a través de la poética responsable con que las concibe su autor, que “la vida personal es esencialmente *convivencia*” (Julián Marías 1982d, X: 37, su énfasis), y que por tanto esa convivencia exige de cada cual una mirada particular. Lo que preocupa son las personas que conforman nuestra circunstancia, aunque sea esto en la circunstancia que también es el recuerdo, como sucede en estas historias narradas todas ellas desde el recuerdo y las hipótesis de sus protagonistas en torno a lo que pudo ser. Por eso mismo el ejercicio hermenéutico que hallamos en esta obra es también, como decía arriba Miguel Marías, además de un pensar “simultáneo” con el ver, “posterior” a él, pues se piensa mientras se ve y se sigue pensando en lo visto después de verlo, la preocupación personal, dicho de otra forma, va más allá del límite empírico de lo que acontece.<sup>25</sup> Ahí tenemos, sin ir más lejos, el caso ejemplar aludido por César Romero de la persona de Marta, sobre la que Víctor Francés necesita seguir pensando aun después de su muerte, pues la necesidad de orientación, la falta de esta y el afán de encontrarla no se detiene ni se aquieta ni se reduce a lo estrictamente empírico, a la realidad de las cosas, de los datos y pruebas, de lo verificable, sino que se extiende a la realidad personal, en la que entran en juego, entre tantas otras cosas, la imaginación, la interpretación, el recuerdo, lo latente o lo posible. Como dice Romero, en su búsqueda radical “Marías no es nada ortodoxo, no se decanta explícita y radicalmente por las opciones” que se va encontrando: el afán de la verdad “mueve a Víctor durante toda la novela; pero una vez hallada la verdad, no incurre en falsas seguridades, sino que la puerta de la duda sigue abierta” (Romero 1995, 106). El afán del protagonista por orientarse no cesa, su empeño en seguir mirando y seguir pensando se mantiene.

La indagación que tiene lugar en la narrativa de Javier Marías es pues, por todo esto, como voy a ir mostrando a lo largo de este trabajo, filosófica, vital, personal y responsable. Es esta obra en sí misma una determinada aproximación a la realidad, una actitud filosófica para saber a qué atenernos con respecto al mundo que no somos sino nosotros mismos.

---

<sup>25</sup> No en vano titula Miguel Marías su prólogo «El arte de recordar».

Javier Marías es, insisto, escritor, no filósofo, pero resulta indudable que el grado al que lleva su pensar –su “pensar por novelas”, como dice Jordi Gracia (2009, 61)– es enorme, y que su esfuerzo se corresponde con el de un autor, como él mismo ha afirmado, que, “haciéndolo mal o regular o bien en el ejercicio de su escritura, es seguro que al menos se cuenta entre los que, en esta época dubitativa y soberbia a un tiempo, no ha renunciado a lo que dije antes: a pensar literariamente y a indagar en nuestras sombras” (Marías 2001a, 415). Por eso me parece que podría otorgársele con justicia el título de “*escritor de pensamiento*”, que es como llamaba Julián Marías a esa clase de escritores que, como era de hecho su propio caso, demostraban una vocación de comprensión efectiva, pues “para pensar a fondo y sin vaguedades”, para “llegar a pensar algunas cosas, verlas con claridad y decirlas”, como creía el filósofo, “es menester escribir” (Julián Marías 2008, 574, 811).<sup>26</sup> No estamos así aquí, por consiguiente, ante un caso de novela de tesis o de prosa de ideas, por más que puedan estar estas historias muy a menudo “en las fronteras del ensayo”, como dice Francisco Rico (2009, 42). Como afirma Heike Scharm, que ha recurrido a Heidegger y a Bergson para estudiar el Ciclo de Oxford, Javier Marías “no ‘traduce’ a filósofos en novela” (Scharm 2013, 14), sino que su exploración se lleva a cabo “de manera inseparable de la trama, como parte de su estructura temática profunda”, como dice Martín-Estudillo (2009, 115-6).<sup>27</sup> No

---

<sup>26</sup> “Mi vocación de escritor permanece intacta, acaso acentuada”, explicaba hacia el final de sus Memorias Julián Marías, algo importante para quien siempre creyó que cada persona debe vivir su vida “desde sus posibilidades reales, siendo fiel a su vocación. La mía era de escritor, de una variedad particular: de pensamiento. Por entonces precisé esta condición en fórmulas que quiero recordar: «El escritor es el hombre que para ser, para ser quien es, necesita escribir. Es, por consiguiente, *el hombre en quien acontece la expresión de realidad. El escritor es el hombre que interpreta desde su lengua, desde su país, personalmente, la realidad en forma expresa*»” (Julián Marías 2008, 811, 574-5).

<sup>27</sup> Masoliver Ródenas distingue por ejemplo entre la novelística mariesca y “una literatura de las ideas a lo Thomas Mann”, pero sí halla rasgos comunes entre aquella y “el pensamiento filosófico y lírico de Álvaro Pombo” (Masoliver Ródenas 2004a, 163, 184). Por su parte, Romero niega todo parecido entre Marías y la novela intelectual de Pérez de Ayala (cfr. Romero 1995, 107), mientras que Martín-Estudillo afirma que “no estamos de ninguna manera ante una suerte de ensayos intercalados que obstaculicen la fluidez narrativa, pero sí a menudo ante las ricas digresiones que han venido caracterizando la novelística mariesca de madurez” (Martín-Estudillo 2009, 115-6). Incluso en el caso de una novela tan reflexiva como *Negra espalda del tiempo* es importante descartar la consideración de ensayo: “no es un ensayo, o un tratado crítico o especulativo o una disertación, aunque parezca las tres cosas”, como ha dicho Pozuelo Yvancos (2014a, 64).

es que baraje Marías una serie de ideas o principios filosóficos y los traduzca o integre; lo que él hace es ver, pensar y escribir filosóficamente. No es que nos hable de lo que es pensamiento literario o del “saber a qué atenerse”, es que *piensa literariamente* y con ello *sabe a qué atenerse*. La obra mariesca no se podrá entender así nunca de manera cabal si junto a las dificultades que sin duda registra con respecto a la cuestión del conocimiento no tenemos en cuenta igualmente el empeño notable que pone también, desde distintos ángulos y siempre con el ver como insignia, a favor del saber, en pro de la comprensión y reconocimiento de la realidad. Lo que hallamos en ella es en rigor el afán del filósofo, que en la perspectiva raciovital no es más que aquel que siente la necesidad de “pensar y repensar” las cosas, alguien cuyo pensamiento “tiene que estarse renovando instante tras instante”, que sabe que “la mirada filosófica nunca se queda quieta, va y viene” sobre la realidad, que es portador de “*la visión responsable*”, como definió Julián Marías famosamente a la filosofía (Julián Marías 1982d, X: 13, 16). Por esto he creído lícito aplicarle también al conjunto de su literatura esa misma consideración, aunque sin más podríamos definirla, parafraseando a Miguel Marías, como una filosofía del vivir despierto, ya que en el contexto filosófico en el que se encuadra Javier Marías mirar y pensar no son en verdad nada extraordinario, sino algo elemental, consustancial a la vida, algo ineludible, a pesar de que el mundo de hoy se empeñe en demostrarnos lo contrario tan lleno como está, al parecer, de gente que, como lamenta Deza en *Tu rostro mañana*, al menor “susto” “se adormece” porque vive encerrada entre las “limitaciones” producto de su “falta de persistencia, de su pereza o fácil contentamiento” (294).

Quiero decir por último una cosa más con respecto a este contexto filosófico y la posición que en él ocupa la literatura de Javier Marías. Con todo lo dicho hasta aquí no pretendo dar a entender exactamente que la obra mariesca nos lleve a “una vuelta” a la modernidad, como ha sugerido por ejemplo Isabel Cuñado tras conectar, sin duda que con acierto, el componente ético presente en *Tu rostro mañana* con el imperativo

categorico kantiano (Cuñado 2012, 24-5).<sup>28</sup> Acaso mejor podríamos decir que esos aspectos sitúan la obra en la vía de la restauración humanística del hoy por algunos llamado “post-postmodernismo” –como ya hemos visto que lo hace Scharm (2013, 24)–, siempre y cuando no olvidemos, ahora bien, que para Ortega el “superar la modernidad y el idealismo” representaba, recuérdese, “la gran tarea intelectual, la alta misión histórica de nuestra época, «el tema de nuestro tiempo»” (Ortega 2004-12, VIII: 334). Esto quiere decir que, en cierta forma, Ortega, y, con él, por tanto, de algún modo, también Julián Marías, *son post-modernos*. No en vano se definía Ortega a sí mismo como uno de los “últimos nietos de Descartes”, al tiempo que calificaba la filosofía del pensador francés de “petulancia mañanera” (Ortega 2004-12, VIII: 283; 2008, 16), y por eso José Luis Abellán ha considerado a Ortega recientemente un “adelantado de la posmodernidad” (Abellán García 2005). Por su lado, Julián Marías, cuyo pensamiento representa, en palabras de su amigo y gran exegeta Helio Carpintero, “un humanismo abierto al siglo XXI” (Carpintero 2008, 14), se encontró teniendo que lidiar al acabar el siglo XX con las ideas de una mal llamada postmodernidad que no hacía sino repetir, por lo menos en sus supuestos más básicos, como son el problema del lenguaje o la incertidumbre intrínseca a la vida, todo lo que Ortega había puesto ya de relieve casi cien años antes, y de forma mucho más clara además.<sup>29</sup> En este contexto, lo que la narrativa de Javier Marías permite, en

---

<sup>28</sup> Cuñado establece su conexión a partir de una de las cuestiones centrales que se formulan en la novela, la de “por qué no se puede ir por ahí pegando a la gente, no se puede ir matándola”: “la interrogación ética como marco teórico”, sostiene la crítica, “implica en la narrativa de Marías el paso decisivo en la conexión con la teoría moral kantiana, es decir, con los principios de la modernidad” (Cuñado 2012, 25).

<sup>29</sup> “Oigo hablar de postmodernidad y me abstengo: no entiendo nada y me parece una confusión tremenda”, decía Julián Marías en una entrevista en 1998: “hay un ensayo de Ortega de 1916 que se titula *Nada moderno y muy siglo XX*. Eso sí tiene sentido. Ortega pensaba que la época moderna, la modernidad termina hacia 1900 y el siglo XX es otra manera de ser. Él publicó una colección de libros que se llamaba ‘Ideas del siglo XX’ y decía que hay un cuerpo de ideas que están germinando que ya existen y que son ideas del siglo XX. Ahora bien, llamar a eso postmodernidad no aclara las cosas” (cit. en Lauand 1995). Ortega fue en efecto un filósofo “hondamente cívico”, como dice también Gomá: “su pensamiento convida al lector a ser un ciudadano maduro, socializado y responsable”, ofreciéndole para ello “un arsenal de razones convincentes a favor de la civilidad y contra la marea de la barbarie en pleamar. Incluso cuando, en su segunda etapa sobre todo, desarrolla argumentos relativistas o historicistas de sabor antimoderno, que serán luego retomados por la posmodernidad, lo hace con su característica prudencia, moderación y

mi opinión, es retomar el hilo de lo que podría haber sido –acaso todavía pueda serlo– una postmodernidad más responsable y civilizada, basada en una tradición liberal que confía en las capacidades filosóficas de los individuos, que no niega la inseguridad esencial que nos envuelve en todo momento, pero que invita a buscar una salida frente a la desorientación y el puro relativismo. Cuando a comienzos del siglo XX autores como Bergson o como Heidegger están cuestionando la viabilidad de la visión como ‘sentido noble’, lo cual se convertirá ya en la tónica intelectual de la segunda mitad del siglo que liderarán otros como Merleau-Ponty, Sartre o Foucault<sup>30</sup>, Ortega primero y Julián Marías después seguirán defendiendo la necesidad insustituible de *mirar* y en contra de un relativismo que, en palabras del segundo, no supone más que “renunciar a la verdad” (cit. en Lauand 1998). Mi convicción es que Javier Marías es el continuador de este proyecto filosófico liberal que en España queda anulado con la dictadura y que no se recupera tampoco con la llegada de la democracia, cuya atención queda redirigida hacia la filosofía postmoderna hoy más conocida por todos.<sup>31</sup> En

---

buen estilo, de manera que se diría que civiliza la posmodernidad aun antes de que ésta se entregue a sus conocidos excesos” (Gomá Lanzón, 2012: XII).

<sup>30</sup> Sobre la ‘crisis de la visión’ que marca la tónica del siglo XX según estos autores, habló Jay ampliamente en su famoso libro (cfr. Jay 1994), el cual también utiliza Martín-Estudillo como apoyo en su citado estudio (cfr. Martín-Estudillo 2009, 116-7, 124-5, 129n).

<sup>31</sup> Las vicisitudes, a menudo penosas, de las obras de Ortega y de Julián Marías por lo que respecta a su recepción posterior han sido comentadas por varios autores. En primer lugar, “la guerra civil se interpuso [...] en el camino, abortando el ambicioso proyecto de reforma filosófica, que quedó por ello inconcluso”, como afirma Abellán García hablando de la obra orteguiana (Abellán García 2005, 604). Con la dictadura, el pensamiento liberal, exigente y responsable de Ortega fue arrancado de raíz, pese a los esfuerzos de Julián Marías por mantener viva la obra de su maestro (esfuerzos que recuerdan entre otros Carpintero [2008, 39] o De Salas [2015]). La década de los 40 prosiguió el borrado del pensamiento liberal no solo gracias al franquismo sino también, paradójicamente, a toda una nueva generación convencida, como explica De Salas, de “que la oposición al régimen no podía hacerse desde la complacencia implícita de un intelectual que se cuestiona sobre la realidad de lo social” (De Salas 2015, 20; y recuérdese por ejemplo la ácida caricatura que hace de Ortega el escritor Luis Martín-Santos en *Tiempo de silencio* [cfr. Martín-Santos 2015, 150-8]). A partir de los años 70, la recepción de la filosofía de Ortega ha reflejado en general poco interés por parte del mundo académico (cfr. De Salas 2015, 21), mientras que su figura ha sido evaluada por lo que respecta a su actuación ante el advenimiento en Europa del fascismo y la guerra civil española (con posturas críticas más bien en contra de dicha actuación [cfr. Gracia 2014a] y con otras más favorables [cfr. Lasaga Medina y López Vega 2017]). Un muy buen resumen de todas estas circunstancias lo aporta también Pardo (2017). Por su parte, a Julián Marías, su esfuerzo por mantener viva esa tradición liberal le trajo graves consecuencias para su carrera y su vida, entre otras la suspensión por razón política de su tesis doctoral y la imposibilidad de dar clases en la universidad por haberse negado a firmar el documento de adhesión al régimen que era obligado para ello (lo cuenta

parte este trabajo, a través del análisis de la literatura mariesca, quiere también exhibir esto. Pienso que esta obra, de manera no programática sino por su propio carácter, recupera muchos rasgos de la filosofía de Julián Marías y de la de Ortega, en esencia, toda una visión o modo de enfrentar la realidad, de pensar hasta las últimas consecuencias, de buscar la verdad, de ver las cosas desde una multitud de ángulos o puntos de vista a través de ese pensamiento literario incesante que nos muestra la realidad de la vida humana tal y como la presenta la metafísica raciovital.

---

en sus Memorias y lo recuerda Carpintero [2008, 12, 21-2]). En general, la obra de Julián Marías no ha sido debidamente reconocida con la llegada de la democracia, como ha señalado Carpintero (2008, 12-3), algo que ha lamentado también su hijo Javier Marías (cfr. Marías 2013b). En este sentido resulta insólita la cruda reseña que hacía Gracia a la reedición de las memorias del filósofo, a las que aquel calificaba como el ejercicio de “autocomplacencia” de una voz “invenciblemente antipática” guiada por el “sentimiento de ingratitud o de resentida falta de reconocimiento a su obra y persona” (Gracia 2008). Desde luego la opinión tiene poco que ver con el juicio de Lázaro Carreter, quien elogiaba el libro no solo por su “calidad literaria e histórica” sino también por “los latidos” que deja en él el “corazón honrado, insobornable, constante, leal, y, por tantos conceptos, ejemplar” de su autor: “uno de los pocos corazones sabios y sin resentimientos que nos van quedando” (Lázaro Carreter 1988). Acaso podrá decirse que los textos de Julián Marías desprenden un aire de una persona que, ante las circunstancias, se muestra siempre optimista, “casi ufana”, como ha dicho su propio hijo (Marías 2013c, 412), pero parece difícil negar la enorme simpatía que refleja su escritura, cuyo estilo, como ha señalado Raley, consiste en que “a la celebrada diafanidad de su prosa se añade la cordialidad de su persona”, que “siempre tiene en cuenta a los lectores y se dirige a ellos como si estuvieran presentes” (Raley 2016, 26). Algo más de suerte corrió la figura del filósofo en el monográfico de Gracia sobre “la resistencia silenciosa” de una parte de la intelectualidad española bajo Franco, donde el “más servicial discípulo” de Ortega es reconocido como el guardián de uno de los “enclaves liberales de la posguerra”: su editorial Adán (cfr. Gracia 2014, 121, 144, 226, 342). En su reseña al libro del historiador, Ródenas de Moya mencionaba también el caso de Julián Marías por el que Gracia había pasado demasiado de puntillas (Ródenas de Moya 2004). Más directamente ha lamentado estas faltas también Romero (2014).



## *Visión y reconocimiento personal en las historias de Javier Marías*

El ámbito primero y más evidente de la literatura de Javier Marías en que funciona el aspecto central de la visión es el ámbito de sus historias. Como hemos dicho, nos encontramos en las historias mariescas con unos narradores ocupados en la tarea constante de observación e interpretación del mundo, de las personas que se hallan en él principalmente. Son estos unos personajes que pasan su tiempo mirando y pensando en lo que tienen alrededor, contemplando la forma de actuar y de expresarse de los demás individuos, reflexionando sobre sus rasgos, sus rostros, su estilo y sus posibles circunstancias, y buscando en ello siempre alguna orientación o certeza a las que atenerse, pues, como hemos visto que dice el autor, “todos quisiéramos saber a qué podemos atenernos con las personas” (cit. en Vásquez 2011).

Para comprender la importancia que esta situación visiva cobra en el conjunto de la literatura mariesca es útil empezar poniendo el foco en *TRM*. Es en esta novela de todas las de Marías donde el elemento visual se articula más claramente, al ser en ella donde se encuentra buena parte de la reflexión teórica que en los demás libros es sobre todo práctica espontánea y cotidiana de los personajes. Entre otras cosas, el propio narrador asume esa tendencia a ver como su disposición natural y a menudo medita sobre ella. El hábito de “escuchar y fijarme e interpretar”, explica Jacobo Deza, esas tres actividades que son “calladas e interiores y de la conciencia” representan una actitud personal ineludible: “es mi manera de estar en el mundo”, afirma (23). Este ver, nos dice también, constituye “mi don o mi maldición”, “me acompañará hasta la muerte, descansaré de ello entonces” (23, 27), sugiriendo así el esfuerzo que esa tarea visual implica. Gracias a su capacidad, el personaje es contratado por los servicios secretos británicos para ingresar en un grupo cuyos miembros también destacan por sus habilidades visivas, lo que lo convierte, como ha indicado Marías, en “el

intérprete mayor frente a todos esos medio-intérpretes de las demás novelas” (cit. en Vásquez 2011).

El análisis de *TRM*, al que dedicaré sobre todo la primera sección de este capítulo, servirá como punto de partida para definir una visión que en realidad está presente de manera más o menos explícita en todo el conjunto de la producción literaria mariesca, en sus otras historias, por un lado, de forma muy clara, como veremos en la sección 3 con algunos pasajes de las demás novelas y cuentos, pero también, por otro lado, en un ámbito literario tan alejado del de las ficciones como es el del columnismo, donde esa visión también funciona como motor de la escritura al impulsar los agudos análisis de la realidad en los que suele ocuparse el autor semanalmente, como se verá en la sección 2. Esta comparación intertextual obedece de hecho a los propios elementos coincidentes que han ido surgiendo casi como ecos entre los diversos textos de esta obra a lo largo de los años, dándole a esta un cuerpo, un estilo y una coherencia, incluidos en efecto, con sus propios rasgos, los textos de las columnas y los artículos, a los que resulta necesario dar salida en un examen conjunto con las ficciones para poder comprender el carácter esencial de esta obra, esto es, su afán de ver, de entender y orientarse, la actitud, pues, filosófica, como decía en la introducción, que une a Marías con sus narradores, y lo que es más importante aún y que va implícito en dicha actitud: la confianza que esta obra demuestra en esa visión constante como lo único con que en verdad contamos las personas para tratar de situarnos en la realidad humana en que estamos, para poder vivir, en definitiva.<sup>32</sup>

A la luz de la filosofía de Julián Marías, con la que tanto tiene en común aquí la literatura mariesca y en la que encontramos, como se verá, uno de los alegatos contemporáneos más importantes en defensa de la visión y la interpretación como herramientas clave para la vida

---

<sup>32</sup> Pittarello se ha referido a ese conjunto variado de textos que conforma la obra de Marías señalando que, siempre que se quiera saber más sobre ella, “habrá que acudir a otros textos suyos, sea a artículos y entrevistas, o bien cuentos y novelas, porque así funciona todo lo que escribe Javier Marías: un solo discurso que propaga y reajusta de un libro a otro, en un original mestizaje de testimonios y deducciones, conjeturas y fantasmagorías” (Pittarello 2014, 9-10).

interindividual, descubriremos los aspectos esenciales de la hermenéutica responsable que subyace en estos textos y que poco tiene que ver con el perfil relativista que se le ha atribuido históricamente a esta obra. Frente al relativismo, lo que se revela en estos textos, de hecho, como vamos a ver, es una profunda preocupación por la realidad de la persona en su circunstancia, en su convivencia con las demás personas, así como una convicción evidente de que más allá de la incertidumbre que rige siempre inevitablemente esa realidad existe también siempre la posibilidad ineludible de mirar, de pensar y de seguir atendiendo.

El análisis de esa hermenéutica responsable, o, con la expresión querida de Julián Marías, de ese “*distinguir de personas*”, nos llevará así a lo largo del capítulo ante una serie de escenarios y situaciones diversos de observación procedentes tanto de las historias como de las columnas, y en los que se pone de manifiesto el hecho nada menos de que, pese a la incertidumbre, el ver y el saber sí son posibles; dicho de otro modo, que sí es posible en la realidad humana, frente a los demás, según lo sugiere esta obra, cierto grado de *orientación*, pero de orientación *vital*, esto es, de un saber que nada tiene que ver con la verdad entendida epistemológicamente, con el ‘conocimiento’ científico, sino más bien con una especie de *reconocimiento* personal, por decirlo con la palabra habitual de Javier Marías, es decir, con una gnoseología vital o ‘saber a qué atenerse’ con los demás, que es lo que se persigue en la obra mariesca, como decíamos en la introducción, y que en un sentido metafísico resulta más importante para la vida humana que la verdad científica, pues como demostró Ortega hace tiempo y volveré a recordar aquí, “la perspectiva de la vida es distinta de la perspectiva de la ciencia” (Ortega 2012, 149). Lo que encontramos en esta obra, de este modo, pues, como voy a mostrar, es una defensa bastante evidente de un tipo de saber muy próximo al paradigma raciovital fundado por Ortega y continuado por Julián Marías, y, con ello, así, una invitación implícita pero evidente a la recuperación de las capacidades interpretativas de la persona, esto es, al uso de la razón para la vida desde la perspectiva y en la circunstancia personal de cada cual, contando con las propias

creencias y sobre todo con la imaginación como nuestro instrumento esencial más allá de la ciencia o de la razón pura para tratar de entender a los demás, para intentar descubrir lo que se esconde tras los rostros de las otras personas en torno, para ver, por debajo de la inseguridad siempre presente, qué nos cabe esperar de ellas, en qué consiste su potencial o cuáles pueden ser –con la otra noción clave de esta obra y que también analizaremos– sus “posibilidades”.

### 1. Tu rostro mañana y la responsabilidad de “distinguir de personas”

El argumento de *TRM* ha sido explicado ya en multitud de ocasiones. Muy resumido, consiste en lo que decía arriba: un individuo llamado Jacobo Deza es reclutado por el MI6 para participar en un grupo que tiene como principal misión la interpretación de personas. Cada miembro del grupo debe decidir por medio de sus facultades visivas cuáles son las ‘posibilidades’ de los individuos que le son asignados, es decir, debe tratar de anticipar o prever las que serán sus acciones y comportamientos más probables ante determinadas situaciones. Lo describe el narrador con precisión en el siguiente pasaje:

Las modalidades de esas tareas variaban, su esencia en cambio poco o nada, consistía en escuchar y fijarme e interpretar y contar, en descifrar conductas, aptitudes, caracteres y escrúpulos, desapegos y convicciones, el egoísmo, ambiciones, incondicionalidades, flaquezas, fuerzas, veracidades y repugnancias; indecisiones. Interpretaba –en tres palabras– historias, personas, vidas. Historias por suceder, frecuentemente. Personas que se desconocían, y que no podrían haber aventurado sobre sí mismas ni una décima parte de lo que yo les veía, o se me instaba a verles y a expresar, era el trabajo. Vidas que aún podían malograrse jóvenes y no durar ni para llamarse tales, vidas incógnitas y por ser vividas (226).

Ese trabajo se apoya en la premisa de que todos los individuos “llevan sus probabilidades en el interior de sus venas, y sólo es cuestión de tiempo, de tentaciones y circunstancias que por fin las conduzcan a su cumplimiento” (199). Anticipar esas probabilidades es pues el objetivo de estos “intérpretes de personas”, “traductores de vidas” o “anticipadores de historias” (396), que es como se conocen a sí mismos los integrantes del grupo a falta de otro

nombre oficial. Huelga decir que el argumento no se queda simplemente en la historia de espías, claro está, sino que esta es la excusa que da pie a una reflexión universal sobre las relaciones humanas, la incertidumbre presente en todo intercambio personal, la confianza o la posibilidad de conocer al otro, entre otras cuestiones.

En su artículo titulado «Del pensamiento visual al pensamiento literario», que ya cité en la introducción, Luis Martín-Estudillo ofrece algunas claves para un primer acercamiento al tipo de visión propuesta en la historia de Deza y de sus colegas “*videntes* del futuro”:

su misión de *ver* cómo será cierto rostro mañana supone llegar a algún tipo de explicación o teoría (del griego *θεωρία*, ‘contemplación’) acerca del comportamiento venidero y la naturaleza moral de los sujetos observados. El ‘ver’ se presenta, entonces, como una singular clase de saber, concepción que engarza con la larga tradición que asocia visión y conocimiento. En estos términos, quizá sería más propio hablar de una gnoseología (entendida como forma de comprensión intuitiva de lo sensible) que de una forma de *episteme* o producto enteramente racional (Martín-Estudillo 2009, 118; el énfasis es suyo).

La dificultad del planteamiento estriba sin embargo en que el crítico opta aquí de nuevo, como ya dije, por la interpretación relativista, sin considerar las posibilidades de ese ver ni llegar a explicar cómo se alcanza la supuesta explicación o teoría moral, y contraponiendo en cambio la vieja tradición visión-conocimiento en que se sostiene la novela a los riesgos postmodernos de la vigilancia y la tecnología que vienen inscritos en el trabajo de Deza. Con esto Javier Marías estaría haciendo, según el crítico, una reflexión sobre el ‘sentido noble’ de carácter escéptico, sin defenderlo ni rechazarlo, sino en una posición neutra que reflejaría su “cautela ante los peligros asociados a un exceso de confianza en dicho sentido” (Martín-Estudillo 2009, 116, 124).<sup>33</sup> Esta postura relativista no impide sin embargo al

---

<sup>33</sup> En su interpretación relativista de la visión mariesca Martín-Estudillo alude a una serie de filósofos de la postmodernidad, como son Heidegger, Merleau-Ponty, Sartre o Foucault, que en el siglo XX pusieron en cuestión la antigua alianza visión-saber. Ya Aristóteles, en las primeras líneas de su *Metafísica*, afirmaba que el deseo de saber inherente a los hombres tiene que ver con el goce que estos hallan en el uso de sus sentidos, especialmente en el de la vista, que “nos aporta más información que ningún otro y nos muestra multitud de diferencias” (Aristóteles 2014, 41), y aún antes del estagirita, en los textos presocráticos, se encuentran elogios similares que sitúan a la visión en un lugar privilegiado entre los modos de acceso al conocimiento. Más de dos mil años de historia filosófica se hallan adscritos a esta convicción para algunos algo falta de razonamiento que concede a la visión su

crítico, como vimos también, recordar la pertenencia a esa antigua tradición visual de Julián Marías, y en concreto cita el ensayo «La interpretación visual del mundo», donde el filósofo defendía, en efecto, la preponderancia de lo visual en la esfera del saber al ser la vista “específicamente, el sentido del mundo o, si se prefiere, de la mundanidad”, pues solo la vista “hace presentes las cosas ausentes para los otros sentidos, es decir, *lejanas*”, “la vista nos pone presente lo que *no está aquí, sino ahí o allí*” (cit. en Martín-Estudillo 2009, 117-8). Es en base a estas ideas que formula Martín-Estudillo su conclusión: “esta distancia sobre la que Julián Marías reflexionaba en términos espaciales es análoga a la que su hijo el novelista explora en conexión con la dimensión temporal” (Martín-Estudillo 2009, 118).

Aunque la alusión es breve y no se adentra en ella el crítico, la conexión con Julián Marías anuncia sin embargo un escenario gnoseológico que, explorado con algo más de profundidad, nos ha de conducir nada menos que a la posibilidad efectiva, no ya relativista sino muy evidente, de *ver a los demás*. Contemplada a la luz de la filosofía de Julián Marías, *TRM*, en otras palabras, nos demuestra que la visión tecnológica y masiva sí es peligrosa, sin duda, pero que lo es sobre todo si además se desprecia la otra, la visión personal y responsable, que los individuos parecen tener hoy totalmente abandonada. La conexión con las ideas del filósofo es así, a decir verdad, bastante más profunda de lo que puede parecer, pues para este ‘amigo de mirar’ tan atento frente a las “mentalidades abstractas” de la postmodernidad, como hemos visto que fue el filósofo, el sentido de la visión en realidad sí excede el ámbito espacial y entra en la dimensión temporal que plantea la novela del hijo, dimensión de la que esa visión es de hecho inextricable cuando tiene por objeto de su atención a la persona. En este sentido, pocos autores contemporáneos han sabido mostrar como Julián Marías la importancia de la visión para el mundo personal, dentro de lo que

---

distintivo de nobleza, que se vio refrendada además desde el siglo XVIII con el dualismo cartesiano sujeto-objeto, y que solo a partir del XX, sobre todo con los avances tecnológicos y militares, comenzó a recibir sus más fuertes críticas de aquellos que vieron en él una relación desigual y arriesgada entre sujeto observador y objeto observado. Sobre estas polémicas, vid. Jonas (1954) y sobre todo Jay (1994), a quienes cita Martín-Estudillo (cfr. 2009, 116-7, 124-5).

el filósofo llamaba “la estructura empírica de la vida humana” y que constituye la base de su antropología metafísica, con la que tan en deuda está la historia de Javier Marías.

Hay un texto del filósofo titulado «Distinguir de personas» que nos permite ver todo esto con claridad. Se trata de una columna publicada por Julián Marías en el año 2000 en la que aparecen sintetizadas algunas de las ideas centrales de su pensamiento y en la que vemos descrito claramente el tipo de saber del que se ocupan Deza y sus colegas del MI6. Dice así el filósofo:

Uno de los talentos más estimables y menos estimados es el que permite “distinguir de personas”, darse cuenta de la calidad, posibilidades, coherencia, profundidad de las personas, o sus deficiencias, riesgos, amenazas. De su carácter luminoso o sus zonas oscuras, su hondura o superficialidad. El acierto o el error en la vida dependen en altísima proporción de ese talento o su ausencia (Julián Marías 2002a, 557).

Aunque no se explicita, en realidad lo que aquí tenemos es una ampliación muy sugerente de la definición del verbo *distinguir*, que en uno de sus sentidos quiere decir justamente esto: ‘hacer particular estimación de unas personas prefiriéndolas a otras’, reza el Diccionario de la Lengua Española en su sexta acepción. No en vano Julián Marías era también miembro de la Real Academia desde 1964. Obsérvese además la alusión a las “posibilidades” de las personas, elemento, en efecto, tan crucial en las novelas de Javier Marías así como en la metafísica raciovital. Este talento visivo, tan valioso como olvidado, es uno de los recursos fundamentales de que disponen los individuos en sus relaciones con los demás, en “la vida interindividual”, como la llama el filósofo (Julián Marías 2002a, 559), así que de su uso depende la forma en que esas relaciones se desenvolverán:

Una condición necesaria es la sinceridad, la veracidad del que mira. Cuando se ve lo que se quiere ver, o lo que “se dice” de la persona contemplada, se está perdido. En el fondo, se sabe que se está uno engañando, y a la larga resultará evidente: la decepción acerca de personas es una de las dimensiones más penosas de la vida, y sería bueno que cada uno de nosotros tuviese en claro el catálogo de sus decepciones, de su número, gravedad y origen. Esto permitiría evitar las decepciones que nos acechan en el futuro, y siempre hay alguno mientras se está viviendo. Es funesta la actitud del desengañado que dice: “Ya sé” (Julián Marías 2002a, 558).

“Distinguir”, según esto, significa hacer una valoración del entorno personal que nos permita anticipar determinadas situaciones, lo cual puede evitarnos la decepción, los desengaños que, como la propia palabra indica, suponen salir del engaño, en donde además ya se sabía, en el fondo, que se estaba: “ya sé”, dice Julián Marías, que es como decir, “lo sabía”. Es esta una facultad, por tanto, que funciona en relación con una dimensión temporal muy concreta: el futuro.

La historia de Deza en *TRM* se adentra de lleno en esta idea tan notable de unas verdades que yacen “en el fondo”, así como en la necesidad de comprometerse con ello, con ese saber de personas. En las reflexiones del personaje se hace patente en todo momento la convicción de que, si se quiere, es posible ver. El problema es que en realidad es muy poca la gente que hace uso de esa posibilidad, pues “nadie quiere ver nada y así nadie ve casi nunca lo que está delante, lo que nos aguarda o depararemos tarde o temprano” (47). Muchas de las reflexiones de Deza tienen que ver con las consecuencias de este no querer ver, o sea, con la traición y su triunfo perenne, que tan a menudo parecen regir el mundo. “¿Cómo era posible que se hubieran dado y se dieran tantas traiciones, o tantas con éxito, es decir, que no llegaran a ser sospechadas ni detectadas antes de su cumplimiento?” (162), se pregunta. La cuestión se articula en torno a varias imágenes relacionadas con la violencia y las guerras que ha causado el ser humano, y principalmente sobre la guerra civil española, que tan llena estuvo de traidores: “Sí, tantos había habido, en mi país y en aquella época y en otras más tarde y por supuesto en todas las anteriores hasta las inmemoriales, desde el inicio del tiempo mismo y en todas partes” (162). El principal detonante de la reflexión, no obstante, es la experiencia particular del padre de Deza, experiencia que es referida con gran emotividad y que genera una de las preguntas fundamentales:

¿Cómo se podía pasar media vida junto a un compañero, un amigo íntimo –media vida de la niñez, de pupitre, de la juventud–, sin percatarse de su naturaleza, o al menos de su naturaleza *posible*? (168-9; el énfasis es de la novela)

Javier Marías produce aquí uno de las muestras más formidables del tipo de relato que ha venido practicando desde *TLA* en el que la ficción se entreteje directamente con una serie de datos autobiográficos que hacen difícil separar al personaje de la persona del autor.<sup>34</sup> En este caso el autor toma prestada la experiencia real de su padre, Julián Marías, y así le hace contar y recordar a Jacobo Deza lo que le sucedió a Juan Deza al acabar la guerra, “cuando lo traicionó y delató a las vencedoras autoridades facciosas su mejor amigo de entonces” (163). Este amigo y compañero de universidad, “un tal Del Real”, cuenta el personaje, llevó a cabo una “campaña de difamación” que fue respaldada por otro profesor de la misma Facultad, “Santa Olalla su nombre”, “con quien mi padre no había tenido clases ni tan siquiera contacto”, y por la que fue llevado a juicio (163-5). Entre los falsos delitos de que se le acusaba estaban “el de haber sido colaborador del diario moscovita *Pravda*”, “el de haber servido de enlace, intérprete y guía en España del ‘bandido Deán de Canterbury’” (el Dr Hewlett Johnson, conocido como “el Deán Rojo” o “*the Red Dean*”) y “el de ser conocedor seguro de toda la trama de la ‘propaganda roja’ a lo largo de la contienda” (166-7). Por suerte, el caso fue sobreseído y se declaró su inocencia, algo poco habitual, como afirma Deza, en unos tiempos en los que casi cualquier denuncia era garantía de la pena máxima, lo cual no lo eximió, eso sí, de tener que pasar unos meses en la cárcel.

Los hechos coinciden con exactitud con lo que le sucedió a Julián Marías en 1939, como revela la lectura de *Una vida presente*, el volumen de memorias que escribió el filósofo entre 1988 y 1989. En cierto pasaje recuerda: “Yo acababa de experimentar la más penosa decepción por parte de quien había sido mi amigo desde el bachillerato, en quien había creído; y la complicidad de otros a quienes también había creído amigos” (2008, 209). Resulta difícil no relacionar estas palabras con su columna del “distinguir de personas”; obsérvese la caracterización de la “penosa decepción”, que

---

<sup>34</sup> Grohmann ha dado cuenta de las confusiones que generó en su día esa mezcla de ficción y realidad en *TLA* (cfr. Grohmann 2002, 123-7).

también aparece en aquella.<sup>35</sup> “Esta historia siempre me impresionó desde niño”, ha explicado Javier Marías (2014c, 227), que ya la usó como materia para *ES*, la historia del juez Casaldáliga, individuo que busca obsesivamente su “destino” a lo largo de su vida y que al fin lo encuentra ofreciéndose como delator en la guerra. Pero es *TRM* el gran homenaje a esta historia, y no solo porque vuelve a recrearse con explicitud y enorme sensibilidad esa experiencia paterna sino porque además se ponen en escena algunas de las ideas centrales del pensamiento de Julián Marías en torno a la persona

---

<sup>35</sup> En efecto, los detalles del triste episodio que rememora Deza se encuentran casi con idénticas palabras en *Una vida presente*, pero con una diferencia notable: en sus memorias no menciona el filósofo el nombre de quienes lo traicionaron. A propósito de esto ha contado Javier Marías que cuando le leyó a su padre las partes de la novela donde recreaba su vida, pues este, que tenía entonces 87 años, tenía la vista ya demasiado fastidiada para hacerlo solo, Julián Marías, interesado en cómo se habría contado su historia, solo mencionó, al oírla, junto a un lacónico “está bien”, el hecho de que él nunca reveló el nombre de sus denunciadores (cfr. Fay 2006, y Cruz 2007); y es verdad que en las páginas de sus memorias donde recuerda lo sucedido (cfr. Julián Marías 2008, 195-8, 205-7) dice tan solo Julián Marías que “un amigo y compañero de Instituto y Universidad, de cuyo nombre no quiero acordarme, estaba dedicado a una campaña de denuncia contra mí. Era tan incomprensible como peligroso. Por diversos caminos me fui dando cuenta del alcance de la empresa. Había movilizado a un profesor de reconocido fanatismo para que firmase una denuncia que tendría más valor que la suya; buscó «testigos de cargo» para sustentarla” (2008, 195-6). Aparte de Javier Marías, que también ha recordado lo sucedido en alguna columna (cfr. Marías 2013b), quien ha comentado esas circunstancias es Carpintero, que refrenda los datos del escritor al explicar cómo Julián Marías “estuvo preso en Madrid, entre mayo y agosto de 1939, denunciado por un antiguo compañero de estudios (todos los indicios apuntan a la persona de Carlos Alonso del Real, compañero suyo de instituto y facultad). En su proceso, Salvador Lissarrague, entonces en buena posición política, llamado como testigo de cargo, dio una versión tan positiva de su persona que al cabo de unos meses fue puesto en libertad” (Carpintero 2008, 20). A este último, Lissarrague, es a quien se refiere Deza cuando cuenta con ironía que el juez “acabó por sobreeser su caso en vista del anómalo comportamiento de algún ‘testigo de cargo’ y de la consiguiente confusión” (167). Otro nombre recordado con cariño es el de Antonio Baena, el alférez jurídico que instruyó la causa y desechó todas las falsedades, y que le dijo: “No le doy la mano porque nos ven y pueden pensar que tenemos alguna relación; pero espiritualmente estoy con usted”. La frase de Julián Marías (2008, 205) la recoge tal cual el hijo en la novela (167), hasta tal punto llegan los préstamos biográficos. (De algunas de estas coincidencias ya se ha hecho eco Pozuelo Yvancos [cfr. Pozuelo Yvancos 2010, 113]). Hace algún tiempo mostró Marías la preocupación, compartida con sus hermanos, de que, a fuerza de ficcionalizar a su padre, dentro de un tiempo “para quienes no lo han conocido lo que más quede de él no sea él, sino su trasunto literario, con el que, de suceder así, ya no sé si le habría hecho un favor o causado un perjuicio” (Marías 2009b, 33). Al respecto habría que recordar que ya en la novela de Azorín *El enfermo* (1943), protagonizada por el escritor Víctor Albert, trasunto literario de su autor, el narrador explicaba en cierta escena que “hace poco, un amigo, Julián Marías, me envió un libro sobre el padre Gratry; es un estudio concienzudo de un metafísico que fue ignorado en su tiempo” (Azorín 2006, 155). No pareció desagradarle a Julián Marías esa ficcionalización de sí mismo, pues en otro lugar, muchos años más tarde, explicaría orgulloso que “en ese libro aparezco yo como personaje de ficción, lo que me hace pensar que puedo serlo”, pues, “si yo soy amigo de un personaje de ficción, es señal de que yo también lo soy” (Julián Marías 1982e).

humana y la convivencia. Para ello enlaza además Marías genialmente su relato con aquellos versos de la segunda parte del *Henry IV* de Shakespeare que dan título a la novela y que ya había utilizado en *MBPM*.<sup>36</sup> “What disgrace is it to me to remember thy name – or to know thy face tomorrow” (II.ii.), dice el príncipe Hal en esos versos que ya anticipan el final de la historia, cuando el príncipe sea proclamado rey y su amigo Falstaff se le acerque el día de la coronación para mostrar sus respetos y ser honrado como caballero del reino. “I know thee not, old man”, le dirá a este entonces el ya rey Enrique V: “Presume not that I am the thing I was, / For God doth know – so shall the world perceive – / That I have turned away my former self; / So will I those that kept me company” (V.v.). El interés de Marías en la tragedia del bardo está pasado además por el filtro welliesiano de *Campanadas a medianoche*, una de sus películas favoritas justamente por la interpretación de Falstaff que hace Orson Welles y su tratamiento del tema de la traición, que es según Marías de lo que “tratan seguramente sus mejores películas” (Marías 2005c, 97).<sup>37</sup>

En todo caso, lo que impulsa los pensamientos de Deza en *TRM* son las implicaciones de ese acto desleal y sobre todo la incapacidad del padre para intuir lo que se avecinaba, que es lo que da lugar a las preguntas más emotivas: “¿Cómo era posible que mi padre no hubiera sospechado nada?” (168). “¿Cómo puede no verse en el tiempo largo que quien acabará y acaba perdiéndonos nos va a perder?” (169). O con la recreación del verso shakespeareano: “¿Cómo puedo no conocer hoy tu rostro mañana, el que ya

---

<sup>36</sup> Sobre esta y otras citas comunes en la obra mariesca, vid. el trabajo de erudito de Iriarte (2009, 316).

<sup>37</sup> Curiosamente, el artículo titulado «El pequeño Mr Welles», donde habla Marías sobre esas películas, lo inicia el autor con una misteriosa asociación, cuyo motivo no acaba de explicar, entre su padre, Julián Marías, y Welles, y termina diciendo, también algo misteriosamente, que “nadie puede saber tanto sobre la lealtad y la traición sin haberlas conocido no sólo de niño, sino también *como niño*. O lo que es lo mismo, no sólo en la infancia, sino *infantilmente* en ella, y en la juventud y en la madurez y en la ancianidad. Es quizá en esta última edad en la que ese sentimiento siempre infantil de padecer traiciones es más grave e irremediable, acaso más dignificador también. Así nos lo enseñaron Falstaff en *Campanadas a medianoche* y Quinlan en *Sed de mal...* Pero esta es otra historia, que aquí no cabe, de cuando Mr Welles ya no fue tan pequeño, e incluso llegó a hacerse muy mayor” (Marías 2005c, 97-8). ¿Puede ser que esa otra historia aún no contada fuera *TRM*, que en el momento de la redacción de este artículo, otoño de 1999, se encontraba Marías a punto de comenzar?

está o se fragua bajo la cara que enseñas o bajo la careta que llevas, y que me mostrarás tan sólo cuando no lo espere?” (169). Ante estas cuestiones el personaje no parece albergar demasiadas dudas:

Todo eso se nota, se percibe, se huele y hasta en ocasiones se palpa y nos llega el sudor, y nos aturde la condensación. Como mínimo se presiente. En realidad se sabe, o se debe saber. ¿O acaso una vez que las cosas suceden no nos damos cuenta de que sabíamos que iban a suceder, y que era así justamente como habían de ir? ¿Y no es verdad que en el fondo no nos extrañan tanto como aparentamos ante los otros y sobre todo ante nosotros mismos, y que vemos toda la lógica entonces y *reconocemos* y aun recordamos los desatendidos avisos que alguna capa de nuestra inconsciencia sin embargo sí atendió? (169; mi énfasis).

Este *reconocimiento* es en gran medida el mismo del que habla Julián Marías en su columna, el del desengañado que no ha ‘distinguido’ y que de pronto toma conciencia de lo que “en el fondo” ya sabía y por eso ahora se encuentra a sí mismo diciendo aquello de “ya sé”, cuando es demasiado tarde. También Deza se lamenta de esa inclinación hacia “el consentido engaño” (162), como él califica la relación de las personas con este saber que ellas se empeñan en disfrazar, tras ‘descubrirlo’, con la apariencia de la estupefacción. Porque lo cierto es que “no hay tal estupefacción casi nunca. No en lo más hondo”, dice, “no en el saber que no se atreve a decirse ni a pronunciarse ni tan siquiera a saber o a saberse ni a tenerse conciencia, no en el que se teme tanto que se detesta y se niega y se oculta a sí mismo y se ahuyenta” (169-70). Como en el texto de Julián Marías, también aquí se entiende lo que hace que resulte tan penosa la decepción final: “Porque en realidad sería imposible engañarnos si así lo quisiéramos –no engañarnos–, tarea vana y fracasado empeño. Pero no solemos. No solemos quererlo” (170).

El problema discutido en estos pasajes, como se ve, no es tanto una cuestión de imposibilidad, sino de resistencia al saber, de rechazo de la verdad. No es por tanto una dificultad gnoseológica lo que se plantea, sino más bien un problema de negación, un problema ético si se prefiere; es la ausencia de voluntad lo que crea el impedimento: la gente no sabe porque no quiere, porque no quiere *reconocer* lo que *ya sabe*. En la novela esto nos lleva a la constatación del estado intelectual y moral de los tiempos actuales,

algo que se perfila sobre todo en las conversaciones que mantiene Deza con su amigo Sir Peter Wheeler. Este último, viejo hispanista de Oxford que había estado vinculado al espionaje británico y en quien se ha solido ver un trasunto del hispanista Sir Peter Russell, amigo de Javier Marías<sup>38</sup>, plantea una postura muy pesimista con respecto a esa “extraña proclividad” que tenemos las personas “a no querer ver ni enterarnos” (162). Wheeler apunta al miedo como una de las causas principales de la ceguera que define hoy el estado del mundo. “Nuestros tiempos se han hecho niños, melindrosos, en verdad mojigatos. Nadie quiere ver nada de lo que hay que ver, ni se atreve a mirar”, le dice el profesor a Deza: “Nadie osa ya decirse o reconocerse que ve lo que ve, lo que a menudo está ahí, quizá callado o quizá muy lacónico, pero manifiesto. Nadie quiere saber” (255-6). Los individuos se han vuelto “necios”, le dice:

Necios en sentido estricto, en el sentido latino de *nescītus*, el que no sabe, el que carece de ciencia, o como dice vuestro diccionario, ¿conoces la definición que da? ‘Ignorante y que no sabe lo que podía o debía saber’, te das cuenta: *lo que podía o debía saber*, es decir, el que ignora a conciencia y con voluntad de ignorar, el que rehúye enteramente y abomina de aprender. El satisfecho insipiente (256).

En cierto momento de su análisis, Wheeler, ahondando en las causas de tal situación, muestra su desacuerdo ante la idea de que esa ceguera sea simplemente algo accidental y en su lugar alude, si bien que de manera velada, a la existencia de unos agentes algo más concretos: “No es una evolución ni una degeneración naturales, no es casual”, dice, sino que “es así, para necia, como se educa a la gente desde la niñez, en nuestros países tan pusilánimes”, es algo “procurado, deliberado, institucional. Todo un programa para la formación de conciencias, o para su anulación (para la anulación del carácter, *ça va sans dire!*)” (256). Con sus palabras relacionamos en seguida la compleja red de vigilancia estatal sobre la que se asienta la institución donde trabaja el protagonista, como va descubriendo este a medida que desarrolla sus tareas diarias “en el edificio sin nombre y

---

<sup>38</sup> La aparición de una fotografía del propio Russell en el tercer volumen de la novela (1312) permite la identificación del personaje de Wheeler con él, como ha señalado Pozuelo Yvancos (2009, 297). De hecho, Marías toma hasta el nombre verdadero del hispanista: Peter Edward Lionel Russell Wheeler.

para el grupo sin nombre” (597). “Tuve conciencia de la cantidad de ocasiones y sitios en que la gente es grabada y filmada o puede serlo”, “en casi todas las situaciones en que nos sometemos a una prueba o examen, por así decir, y en que solicitamos algo, sea trabajo, un préstamo, una oportunidad, un favor”, con la consiguiente vulnerabilidad y pérdida de derechos: “Vi que cada vez que pedimos estamos expuestos, vendidos, a merced casi absoluta del que concede o niega. Y hoy se nos registra, se nos inmortaliza en el momento de la mayor humildad, o si se prefiere en el de la humillación. Pero también en cualquier lugar público o semipúblico” (232). El control que invade hoy las vidas de los ciudadanos es altísimo, en Reino Unido como en cualquier otro país desarrollado, que, con el pretexto de la seguridad, ahora se encuentran en manos de quienes se dedican a “escondarse detrás de cortinas y de prismáticos y teleobjetivos y remotas cámaras, y espiar desde sus mil pantallas” (294).

La crítica que subyace bajo esa descripción casi distópica es clara: la llamada era de la tecnología y la información resulta ser justamente la de los ciudadanos ciegos e inconscientes. Tal es la paradoja en que estamos: una sociedad permanentemente vigilada cuyos ciudadanos son incapaces de ver nada, su capacidad discernidora atrofiada bajo la mirada siempre atenta del gran ojo cibernético y estatal. Lo peor es que ese control tecnológico se da además, como explica el narrador, con el consentimiento de una gran parte de la gente. No parece que les importe demasiado haber perdido su libertad, piensa Deza, sino que hasta contribuyen a ello con la exhibición voluntaria de sus vidas, en televisión y en internet sobre todo, que “ha hecho efectiva esa forma de vivir y verse. Tengo entendido que hay individuos que incluso ganan dinero mostrando eso, cada soporífero y mísero instante de sus existencias, enfocadas ininterrumpidamente por una cámara estática”; y ya no es solo que alguien se exhiba: “Lo asombroso, lo cerebralmente enfermizo, lo vitalmente malsano es que haya quienes estén dispuestos a contemplar eso, y pagando” (305-6). Esa es, al parecer, la sociedad enferma y dócil en que vivimos, la de la conciencia o carácter ‘anulados’:

El problema de casi toda la gente, sus limitaciones, provienen de la falta de persistencia, de su pereza o fácil contentamiento, también de su miedo. Casi todo el mundo recorre un breve trecho y se frena, se para pronto y toma asiento y se repone del susto o se adormece, y entonces se queda corto (294).

El análisis del protagonista subraya de nuevo la debilidad del carácter, definido por el miedo, la pereza, el letargo, la conformidad; incluso cuando se ha podido llegar a ver alguna cosa, la gente en seguida se ‘asusta’, desembocando todo ello nuevamente en la inconsciencia habitual.<sup>39</sup> Es lo que en otro lugar Julián Marías llamaba “la fragilidad de la evidencia”, uno de los grandes peligros que acechan al siglo XXI, según el filósofo:

El hombre ve a veces las cosas claramente, las ve con plena evidencia pero, sin embargo, al cabo de cierto tiempo, la presión de lo que se dice o de lo que impera hace que deje de ver eso que vio tan claramente y pierde evidencia, vuelve a caer en una confusión (Julián Marías 2002b).

También en su columna del “distinguir” nos encontramos con un diagnóstico paralelo y que se plantea en términos análogos a los de Deza: “La facultad de distinguir está confiscada o embargada para muchos”, afirma el filósofo, “la torpeza, la pasividad, el abandono a la manipulación, la cobardía, el fanatismo inducido, han sido los factores de este hecho enorme y atroz” (Julián Marías 2002a, 559-60). De nuevo, el énfasis se pone, pues, en el miedo, en la letargia y la negligencia de los individuos, en su general aquiescencia, y por consiguiente en el debilitamiento al que se han abandonado hoy tantos (recordemos que la columna del filósofo es del año 2000), negados a asumir su responsabilidad ante lo que los rodea. Para poder distinguir, en cambio, frente a todo esto, dice Julián Marías, “hace falta también, como en casi todo lo humano, una dosis de valor”; para ver, “hay que «atreverse»” (Julián Marías 2002a, 558-9). De lo contrario, las consecuencias pueden ser penosas. Si las personas no son capaces de hacer ese esfuerzo, si no se atreven a reconocer y saber, su vida va a estar

---

<sup>39</sup> Esta debilidad de carácter representa uno de los temas recurrentes de la obra mariesca, pues ya había sido discutido en *CTB*, donde uno de los personajes llega a afirmar que “la gente sólo quiere dormir” y, con cita de Shakespeare, que “los dormidos, y los muertos, no son sino como pinturas” (169). En su análisis de la novela *Pittarello* lo definía como “un debilitamiento de la voluntad. Lo que equivale, en la perspectiva de Nietzsche, a una carencia de energía vital” (Pittarello 2010, 33).

siempre amenazada, blanco perfecto para la traición y el engaño, avisa el filósofo.

Tenemos pues aquí, perfectamente delineada, la noción de la visión personal a la que me vengo refiriendo. El valor de *ver* en la vida personal, la posibilidad efectiva de *reconocer* en los demás y de *reconocérmolo* a nosotros mismos, la necesidad de ello; todo esto revela una propuesta filosófica de enorme calado en la que la historia de Deza funciona dentro del conjunto de la obra mariesca como paradigma. Ante la cuestión capital de si es posible, como se suele decir, ‘conocer al prójimo’ esta obra aporta una respuesta a priori positiva, si bien que moldeada por el hecho, una vez más, de que “nadie quiere enterarse de lo que ve ni de lo que pasa ni de lo que en el fondo sabe” (259). Las implicaciones de todo esto son múltiples y conviene analizarlas con detenimiento si no se quiere pasar por alto la enorme complejidad del planteamiento mariesco, que desde luego no está exento de sus paradojas ni de algunas contradicciones, que son en último término las que demuestran la riqueza y profundidad de esta obra, aunque tampoco se pueda decir sin más que dicho planteamiento desemboque en el mero relativismo, como se verá.<sup>40</sup>

Por un lado, están, claro está, las implicaciones gnoseológicas del asunto, la cuestión básica de cómo es posible esta visión, de cómo se produce y en qué consiste ese saber o reconocimiento de personas. ¿De verdad se puede *distinguir a las personas*? Las razones de la respuesta positiva que conviene dar en primera instancia a esta pregunta partiendo de lo que nos sugiere esta obra y frente a lo que podría indicar la recurrencia de las interpretaciones relativistas que se dan entre la crítica son algo que se va a ir descubriendo poco a poco, pero que sobre todo habré de exponer a partir de las secciones 3 y 4 de este capítulo, donde analizaré detenidamente, junto con otros ejemplos de otras novelas y cuentos de Marías y con el apoyo una vez más de la filosofía de Julián Marías, así como

---

<sup>40</sup> En plena promoción del primer volumen de *TRM* y preguntado por la posibilidad humana de “adivinar la traición” que plantea su novela, afirmaba Marías que, en efecto, “lo importante es tener capacidad de ver y saber actuar a tiempo. Al principio [Deza] no está seguro. Pero se va forzando a ver, a ser capaz de responder si una persona es capaz de matar o no” (cit. en García 2002).

también con el contrapunto de algunas de esas posturas relativistas críticas, la naturaleza filosófica raciovital, no científica ni epistemológica por tanto, de este saber esencial para la vida de que nos habla esta obra. Más allá de las verdades que nos ofrece la ciencia, también el individuo, se nos sugiere aquí, cuenta con sus propias, y del todo vitales, capacidades filosóficas para orientarse en el mundo. El problema, como veremos, es que el hombre contemporáneo, “por ser más racionalista que racional, no suele ver lo que es inteligible en el rostro ajeno, y además rara vez tiene en cuenta lo que ha visto”, como afirmaba Julián Marías en su *Mapa del mundo personal* (Julián Marías 1993a, 32).

Por el otro lado, están las implicaciones éticas y hasta políticas de la cuestión, bastante más evidentes. No tanto por lo que respecta al temido riesgo de juzgar o de ver de antemano en los demás lo que aún no se ha dado, riesgo sobre el que también se expresa esta obra, como veremos luego. Me refiero aquí ahora, más bien, a la responsabilidad intrínseca del ver, que define la dimensión ética de la obra. A este respecto ya admitía Marías en una entrevista tras la publicación del primer volumen de *TRM* la innegable vertiente moral hacia la que había ido evolucionando su narrativa: “es posible, en efecto”, decía al ser preguntado por ello, “que por mi parte sea cada vez más moral la manera de abordar la escritura”, aunque en todo caso, añadía, lo será de una forma muy concreta: “creo poder afirmar que en mis novelas no hay sermones, como en tantas otras. Ni tampoco jeremiadas” (cit. en Echevarría 2002, 2-3). Sobre esto último basta con pensar en el uso que se le da en la historia a esta facultad visiva, que no es desde luego individual ni cotidiano ni ético, sino secreto, gubernamental y masivo y se supone que a menudo de graves consecuencias para los sujetos observados, lo cual se aleja del uso personal que es la principal razón de ser de este ver. En ese uso de la visión tan complejo desde el punto de vista moral se trasluce de algún modo el rechazo a la literatura *engagée* y “con mensaje” contra la que reaccionaron los escritores de la generación de Marías en sus inicios literarios y de la que este autor se ha

mantenido siempre, como es sabido, bien alejado.<sup>41</sup> En todo caso, es importante percatarse del valor ético tan amplio que va adquiriendo aquí el distinguir, cuya consideración en el relato de Deza nos lo presenta no ya meramente como la facultad protectora frente al otro que pueda ser una amenaza en la relación cotidiana, sino también, de algún modo, como una herramienta esencial frente a la realidad histórica en que nos hallamos, frente a las circunstancias sociales y políticas del mundo en que vivimos, en este caso un mundo al parecer tan controlador y represor como perezoso e inconsciente cuya fisonomía debiera por ello ser escrutada con más atención. Distinguir también es eso, según nos lo sugiere esta novela, algo tan esencial como ser consciente de lo que pasa a nuestro alrededor, ver lo que sucede y no perderlo nunca de vista.

Es este valor más amplio del distinguir, con sus diferentes matices éticos, políticos y sociales, justamente el que se proyecta en los otros textos mariescos que voy a analizar a continuación: las columnas periodísticas. Como ha señalado Pozuelo Yvancos, “uno de los rasgos decisivos en la literatura de Marías es la huella que en artículos y ensayos va dejando de sus preocupaciones creativas, tanto las que enuncia preparatorias como las que son reflexiones retrospectivas” (Pozuelo Yvancos 2014a, 49), por lo que, para comprender sus novelas, a menudo resulta oportuno referirse a las columnas. La diferencia entre unas y otras desde luego es considerable, como ha explicado el autor:

Siempre digo que cuando escribo un artículo lo hago como ciudadano. Cuando escribo una novela, el ciudadano desaparece. En una novela se puede ser salvaje. En un artículo nunca haría afirmaciones como las que hago en mi novela. En un artículo te estás haciendo responsable, y el sentido de la responsabilidad, en la novela desaparece (cit. en Cruz 2007).

Esto no obsta, sin embargo, para que a veces surja una correlación entre la crítica expresada en sus columnas y la que late en sus ficciones, sobre todo en casos como *TRM*, donde esta es tan clara. En particular, el lamentable estado de los tiempos actuales, llevados por el carácter inconsciente e irresponsable de la mayoría de la gente, es algo que no solo ha tratado el

---

<sup>41</sup> Sobre ese contexto literario, de nuevo cfr. Grohmann 2002, cap I.

escritor en sus columnas, sino que las define completamente<sup>42</sup>, y en este sentido, los casos que analizaré a continuación servirán para demostrar cómo la cuestión de la visión presenta una continuidad más allá de las ficciones hasta el punto de que se podría afirmar que en ese columnismo tiene lugar la puesta en práctica del distinguir de personas. De esta forma, podremos comprobar cómo lo que se discute en *TRM*, las posibilidades efectivas del ver pero también el lamento por la inconsciencia generalizada de la sociedad, es algo que se corresponde con la visión particular que tiene Javier Marías del mundo actual y que conecta de nuevo con el pensamiento responsable y liberal de Julián Marías.

## *2. Posverdad, contrarrealidad y visión colectiva en el columnismo mariesco*

Hace un momento comentaba las misteriosas palabras de Wheeler en referencia al hecho de que sea el estado el que se encargue de fomentar la debilidad de carácter de sus ciudadanos. Se trata de una cuestión, ese supuesto “programa para la anulación de conciencias”, que aparece mencionada una sola vez y muy de pasada. En su columna, Julián Marías, por su lado, no introduce tampoco, claro está, ninguna teoría de la conspiración, pero sí hace referencia el filósofo, como hemos visto, al hecho de que la facultad de distinguir haya sido “confiscada o embargada” y que la gente ya no ve porque se ha abandonado a “la manipulación” y al “fanatismo inducido”. El sentido de las palabras de Julián Marías y acaso también las del viejo profesor en la novela se vuelve más claro cuando comprendemos que, como explica el filósofo, ese discernimiento personal con que cuentan, si quieren, los individuos no es solamente una facultad para las relaciones interpersonales sino que también existe lo que podría considerarse una especie de visión colectiva, con la que está obligada a contar toda sociedad.

---

<sup>42</sup> Como ha señalado Steenmeijer, que las ha analizado a fondo, “las columnas de Marías comparten una mentalidad y un espíritu ilustrados, que defienden, contra viento y marea, la soberanía del individuo, amenazada por una sociedad reguladora y controladora, por una cosmovisión tergiversada por ficciones, por un ritmo de vida y trabajo frenético y represor, y por su propia mentalidad ‘amoral y enferma’” (Steenmeijer 2006, 90-1).

Lo que dice el filósofo es que el distinguir no se limita, pues, a “la vida estrictamente personal y privada” –esta puede que sea “la más valiosa e interesante, pero no es la única”–, sino que además está la vida “colectiva o social, que condiciona la más íntima o propia” (Julián Marías 2002a, 559). De esta forma, si el uso de la visión o su falta condicionan las relaciones entre los individuos, también la sociedad por entero debe contar con el mismo hecho. “Hoy somos en gran medida responsables de lo que colectivamente nos sucede, está en nuestras manos”, dice Julián Marías, para de inmediato precisar: “sería más correcto decir que ‘estará’ en nuestras manos si usáramos la facultad de distinguir de personas” (2002a, 559). El problema, una vez más, es que hoy la gente no quiere ver nada:

Son innumerables los que «no distinguen de personas», los que no ejercen esa esencial posibilidad. En lugar de tener en cuenta a las personas, se mira la etiqueta, el título, el disfraz. Son muchos los que siguen a los que no son estimables, a los que no pueden estimar, porque esto les parece superfluo e innecesario (Julián Marías 2002a, 559).

Lo que plantea Julián Marías es que, al igual que el individuo tiene el deber de distinguir para de ese modo proteger su vida, lo que le suceda a una sociedad, el curso de su historia, también dependerá en gran medida del discernimiento que tenga esta en conjunto, o sea, de que sean o no conscientes los ciudadanos de a quiénes “siguen”. Sobre esto la situación presente no parece muy halagüeña: “Sería difícil encontrar en cualquier época mayor número de personas indignas, miserables, indeseables, monstruosas, que han regido pueblos enteros, los han llevado a la abyección, a la ruina, a la destrucción interna o mutua” (2002a, 559). El filósofo subraya así la relación directa entre el sometimiento que puede sufrir una sociedad y la falta de visión de dicha sociedad; la ceguera extendida y persistente supone un fuerte catalizador para gobiernos e instituciones represivas cuyas acciones quedan disipadas ante la conciencia adormecida de los ciudadanos. Así, si el problema de las personas es la decepción que surge de despreciar la visión, “la historia cercana de Europa –no solo de Europa, ciertamente, pero Europa tiene mayor pretensión de lucidez– es en gran parte”, dice Julián Marías, “la historia de una larga serie de

decepciones colectivas” (2002a, 560). La ruina y la represión que han asolado el continente a lo largo del siglo XX es en gran medida resultado del abandono de esa visión colectiva, por eso ha tenido Europa tantos líderes deplorables, porque en muchos casos la sociedad ha sido incapaz o simplemente no ha querido ver a quién seguía, cuáles eran las cualidades de esos individuos, sus posibles virtudes y riesgos; la sociedad ha rechazado su responsabilidad visual y, como resultado, ha perdido sus derechos y su libertad.

Pues bien, existe en el columnismo de Javier Marías una serie de textos que conectan ampliamente con estas ideas del padre y en los que además se hace evidente que la cuestión de la visión y su elemento responsable es algo que ha existido en la obra del novelista desde hace ya mucho tiempo.<sup>43</sup> En estas columnas, además de confirmarse la confianza en la visión y de conectar con el relato de *TRM*, en cierta forma se pone en práctica esa idea de la visión colectiva necesaria frente a los individuos dirigentes de la política y la historia, mostrándose que, en efecto, como sugiere Julián Marías, el curso de nuestra historia depende de todos.

La primera de las columnas, titulada «La foto», la escribía Javier Marías en 1994 a raíz de la aparición en castellano de la biografía *Franco*, del historiador Paul Preston, en concreto inspirado por una de las imágenes que se incluían en el libro: una fotografía de Franco junto al fundador de la Legión Millán Astray, ambos frente a un batallón. En el texto, una descripción agudísima de estas dos figuras cuya estampa “hiela la sangre” (Marías 2013e, 49), se halla además una de las críticas más severas y rotundas que ha hecho el escritor contra la ceguera de la sociedad contemporánea y en defensa del discernimiento como una de las armas más poderosas que existen frente a la traición y el engaño. Dice así:

---

<sup>43</sup> De hecho, las dos columnas que quiero empezar analizando, una de 1994 y otra de 1996, tienen la circunstancia de ser cronológicamente anteriores a la de Julián Marías, si bien, como he dicho ya, el texto de «Distinguir de personas» no constituye sino una breve síntesis de algunas de las ideas más importantes que fue desarrollando el filósofo en la segunda mitad del pasado siglo y que luego recuperaré.



La cara de Millán Astray es la más acabada imagen de la chulería fanática. Alzado con desdén el bigote de hormigas, la dentadura picada e irregular, los ojos semicerrados como para mirar sin ser visto, su gesto es ya un insulto, parece que estuviera diciendo “¡Anda ya! ¡A tomar por saco!” o alguna frase similar. Le pasa la mano por la derecha a su compinche por encima del hombro, y la cara de éste es la de un individuo en el que lo último que debería hacerse es confiar. La expresión de irrisión y rechifla, la denigración y la crueldad en la boca, las cejas turbias, los ojillos fríos mirando siempre con avidez, el conjunto del rostro mofletudo y fofo es el de un criminal (Javier Marías 2013e, 49).

La descripción de Marías, como vemos, va deteniéndose en los rasgos de la fisonomía de los dos individuos señalando la naturaleza moral que revelan según es su percepción. El bigote de Millán Astray indica desdén, sus ojos, algún tipo de intriga o desconfianza, el gesto insultante, desprecio, su cara toda es la representación perfecta de “la chulería fanática”, y lo mismo Franco, cuyo rostro es el de un criminal, “un individuo en el que lo último que debería hacerse es confiar”. El aspecto de cada personaje conduce a una certeza que no admite duda ni réplica: “Son un par de facinerosos, sin apelación” (Marías 2013e, 49). El hecho relevante, tanto en la fotografía como sobre todo en la descripción del novelista, y que es a fin de cuentas lo que hace posible el argumento implícito en la columna, es que aquella muestra una serie de rasgos físicos y morales que, se supone, debe poder reconocer todo observador o lector. Dicho de otro modo: que aunque el retrato que propone Marías sea, como tal, personal, subjetivo e indemostrable, una visión, por tanto, dependiente en gran medida de la habilidad imaginativa y expresiva del novelista, lo cierto es que aquel

muestra sin embargo lo que todo individuo puede o debería poder ver al mirar atentamente los rostros de esas dos figuras. O como mínimo esa es la presunción del escritor:

Si nos encontráramos hoy en día con esas caras, ni la calle cruzaríamos en su compañía. ¿Nadie las vio? ¿Eran percibidas de otra manera en su tiempo? Hoy vemos las caras de la gente mucho más a menudo y con mayor impunidad: las vemos en televisión. Pero nadie parece ver lo que las caras dicen, y a veces dicen lo suficiente para no querer tener nada que ver con sus portadores (las apariencias engañan, sin embargo no siempre) (Marías 2013e, 49-50).

Apelando a lo que sería una forma de visión colectiva, Marías viene a preguntarse cómo es posible que la sociedad española de la época no distinguiera el potencial manifiesto en esos rostros, que no fuera capaz de ver lo que se avecinaba, que rechazara la evidencia. También invoca ahí Marías la visión individual al considerar nuestra reacción más probable si uno se topara un día con dos individuos semejantes: “ni la calle cruzaríamos en su compañía”. En esencia, en «La foto» el autor muestra la misma preocupación que describen su padre por un lado y los personajes de *TRM* por otro, esto es, la tendencia a negar las verdades visibles en los demás, y con ellas, por tanto, nuestra capacidad para verlas. Bien es cierto, admite Marías, que a veces “las apariencias engañan”, pero también lo es que a menudo “las caras dicen”, y que algunas de ellas no dejan lugar a la duda, como en los dos casos observados. Desde esta postura que no niega la incertidumbre pero muy convencida del poder de la visión y de la evidencia fisonómica afirma Marías: “Que un pueblo entero se deje engañar por las caras de [John Fitzgerald] Kennedy o del propio [Felipe] González es comprensible; que se dejara engañar por Franco, no”, y con una apelación directa a los lectores termina: “Por favor, miren la foto otra vez” (2013e, 50).<sup>44</sup>

La segunda columna a la que me refería fue publicada dos años después, en 1996, con el título de «Los hombres ridículos», y tiene una

---

<sup>44</sup> Aunque por cuestión de espacio no me detengo a comentarlos, «La foto» incluye otros retratos que hace Marías de otras imágenes, una de las cuales muestra a Franco con su mujer en 1938. Ni la imagen ni el retrato correspondiente tienen desperdicio (cfr. Marías 2013e, 48-9).

estructura muy similar, con dos fotografías que va comentando el autor. En este caso las imágenes proceden del libro *150 Years of Photo Journalism*, que recoge material de la Hulton Deutsch Collection, y su protagonista es, naturalmente, Adolf Hitler. Con la imagen del dictador alemán, señala Marías, sucede que la hemos visto ya tantas veces “que en realidad es difícil que nos llame la atención”, “es un icono de la maldad tan conocido y reproducido –tan consabido– que hay la tendencia a no mirarlo, a pasarlo por alto” (Marías 2013f, 66). La apreciación es importante, pues revela la voluntad que va a poner Marías en su ejercicio, superando la reacción inercial y asumiendo la responsabilidad de ver al personaje, de atender más allá de lo que es común, “casi como si no lo conociera, como si fuera un personaje al que uno todavía se está acostumbrando” (2013f, 67). En la primera fotografía vemos a Hitler pasando revista a la guardia de honor, con su “mirada altanera”, que “denota que tiene el mando”:

Son unos ojos tan severos que resultan ridículos, tan exagerados que parecen los de un impostor que finge y está representando el papel de inspector de la guardia en ese instante. Todavía en los brazos se mantiene algo de ese fingimiento: el derecho caído, recto, con simulacro de marcialidad, el izquierdo doblado como si en esa mano llevara una fusta invisible. Pero los pies, santo cielo, esos pies enrevesados, el paso titubeante lo delata y convierte la imagen en una escena vodevilesca o bufa, son los pasos de un borracho haciendo eses (Marías 2013f, 69).

La segunda fotografía lo muestra en la presentación del Volkswagen, en 1938, “deleitado ante la miniatura” del vehículo y rodeado de otros individuos que lo atienden con solicitud: “El grado de sumisión se advierte en que ni siquiera miran a Hitler, sino lo que él está mirando: no lo ven a él, sino sus ojos”; mientras tanto este “sonríe con gesto pueril rayano en la imbecilidad, embobado ante el maletero que le abren, qué ricura” (2013f, 69).<sup>45</sup> Pero Marías no se deja llevar por las apariencias, sino que va más allá, a lo que se revela en el fondo: “a pesar de la inocuidad de la escena, la boca retraída y los cadavéricos pómulos provocan un escalofrío, se adivina al hombre irascible bajo la apariencia ufana, esos pómulos parece que tengan

---

<sup>45</sup> Más observador aún que el propio Marías, Alexis Grohmann me hacía ver cómo lo que le muestran a Hitler sus asistentes no es el “maletero” sino el motor, que en el Volkswagen de la época iba detrás, como se puede comprobar en efecto en la misma fotografía.

autonomía” (2013f, 69). Se llega así a la pregunta inevitable, la cuestión central del porqué, ante tales evidencias, de aquella ceguera colectiva: “Es fácil hablar a toro tan pasadísimo”, dice Marías, “pero uno se pregunta cómo fue posible que naciones enteras –no fue sólo una– confiaran en semejante individuo y lo idolatrasen” (2013f, 70). Ante esa pregunta el escritor plantea una hipótesis a tener en cuenta:

Tal vez fue que precisamente su aspecto bufonesco y risible inducía a pensar que el poder en sus manos era menos poder que en otras más imponentes. Nada tan peligroso como el desprecio. Quedamos desarmados ante quienes nos hacen reír o nos inspiran algo de piedad burlona, aquellos sobre quienes sentimos tanta superioridad que creemos que no vale la pena salirles al paso ni rebajarnos a hacerles frente, del mismo o parecido modo en que antiguamente los caballeros desafiaban o se prohibían batirse en duelo con quienes no eran de su condición, jerarquía o grado. Pero a esos caballeros, como todo el mundo sabe, hace tiempo que los hombres ridículos los borraron de la faz de la tierra (Marías 2013f, 70).

La responsabilidad también consiste en eso, viene a decir Marías, en asumir la tarea de ver con consciencia plena, sin dejarnos llevar por la arrogancia ni tampoco por la inercia de lo que se suele dar por descontado, igual que hoy en día damos casi por descontada la imagen de Hitler de vista ya tantas veces. La atención del novelista se muestra pues alerta y perseverante y así convida a sus lectores a hacer otro tanto.

La historia del siglo XX, ese periodo ciego lleno de personas “monstruosas, que han regido pueblos enteros, los han llevado a la abyección, a la ruina, a la destrucción interna o mutua”, como decía Julián Marías, esa historia acaso sería otra si la gente hubiera mirado con más atención a quién seguía. Esto es lo que nos sugieren estas columnas: que la “larga serie de decepciones colectivas” que es la historia de España y de Europa en conjunto no puede separarse de nuestra incapacidad o negligencia ante lo evidente. Con esto se revela además la gran coherencia de la obra mariesca, donde ya existe tempranamente la preocupación por la posibilidad de la confianza, así como la convicción en torno al ver y la responsabilidad que tenemos para con ello. La cuestión urgente ahora, perdidas las oportunidades del pasado, sería saber si al menos podemos aprender de nuestros errores y remediar esa tendencia. Así lo inquiría

Marías con algo de escepticismo en «La foto» en su presente de entonces, el de 1994:

Me pregunto si en estos años nadie ha mirado de verdad los rostros de Javier de la Rosa y de Mario Conde, de Matanzo y de Álvarez Cascos, de Mohedano y Guerra y del ministro Belloch, de Idígoras y Roldán y de tantas figuras de nuestra política y nuestras finanzas (Javier Marías 2013e, 50).

Y así lo ha seguido haciendo el escritor en los últimos años, cuyas columnas demuestran hoy que no solo no ha bajado la guardia, sino que incluso ha redoblado esfuerzos para atender a un contexto cada vez más politizado, y en columnas que además no pueden tomarse como un conocimiento retrospectivo por medio de fotografías, sino que anticipan o están alerta ante lo que puede venir. Ahí están, por poner dos breves ejemplos, «La esfinge asiria», publicada poco después de las elecciones generales de noviembre de 2011 que ganó el Partido Popular y tras las cuales pareciera “que toda la vida nacional estuviera en sordina, como si sobre ella se hubiera extendido uno de esos mantos de nieve que llevan a la gente a mirar caer embobada los sigilosos copos, resguardada tras las ventanas y miradores, con un respetuoso o pasmado silencio”, situación esta que impidiera a la gente, lamentaba el escritor, percibir las similitudes entre Mariano Rajoy –la esfinge– y el mismo Franco:

Siento decirlo –y con ello no insinúo en modo alguno que la política de Rajoy vaya a tener nada que ver con la de un dictador–, pero la actitud que hasta ahora está adoptando me recuerda, de lo que yo he conocido, más a la de Franco que a la de ningún otro gobernante posterior. Los jóvenes lo ignoran y los maduros lo van olvidando, pero aquel aciago individuo era así: hermético, imperturbable, cazarro, frío, taimado (Marías 2012b).

O la columna «El éxito de la antipatía», sobre Donald Trump, escrita casi un año antes de que este llegara a la Casa Blanca:

Si se mira a Trump con un mínimo de desapasionamiento, no hay por dónde cogerlo. Su aspecto es grotesco, con su pelo inverosímil y unos ojos que denotan todo menos inteligencia, ni siquiera capacidad de entender. Su sonrisa es inexistente, y si la ensaya le sale una mueca de mala leche caballar (ay, esos incisivos inferiores). Sus maneras son displicentes sin más motivo que el de su dinero, pues no resulta ni distinguido ni culto ni “aristocrático”, sino hortera y tosco hasta asustar (Marías 2016a).

Tales son los rasgos, las posibilidades y calidades, que se infieren al mirar con algo de detenimiento el rostro y la actitud del Presidente de los Estados Unidos.

En el columnismo mariesco este tipo de análisis visivos y que reclaman la atención del lector se ha ido incrementando a medida que nos hemos acercado a lo que en 2016 se daba en llamar la “posverdad”, esta era en que vivimos en la cual “objective facts are less influential in shaping political debate or public opinion than appeals to emotion or personal belief”, como dice el *Oxford English Dictionary*.<sup>46</sup> Esta forma de manipulación resulta todavía más insólita si se considera que también vivimos en la época de la información, en la que se supone que sabemos más cosas que nunca, como advierte Marías en «Cuentas que no salen y ojos que no ven», columna ya del 2015:

Nunca ha habido tantos registros y archivos –no ya auditivos, sino a menudo visuales– de lo dicho y de lo sucedido, de lo afirmado y negado, de lo defendido y atacado, de las promesas y de los “nunca” anunciados. Nunca las matemáticas han sido más irrefutables, nunca ha habido semejante acopio de datos, cómputos, cifras y porcentajes. En suma, nunca las cosas han sido más demostrables que ahora y a los embusteros les ha resultado más difícil sostener sus mentiras y falsedades. [...] Por eso es tan curioso y llamativo que, al mismo tiempo, vivamos la época de mayor y más estupefaciente negación de la realidad (Marías 2015a).

Los ejemplos que pone el escritor para ilustrar su argumento no tienen precio:

se ha visto a una Esperanza Aguirre fuera de sí gritar y repetir: “No estuvimos, no estuvimos, no estuvimos”... en la Guerra de Irak. Después de la jactanciosa foto de Aznar en las Azores, de la bochornosa ovación de los diputados del PP en el Congreso cuando aprobaron participar en esa guerra, de que hubiera allí soldados españoles y españoles muertos allí. Convergència actúa como si Pujol y su familia fueran meros “conocimientos del taller”, y no tuviera nada que ver con el caso Palau ni con el 3%. El PP, como si Bárcenas, y los de la trama Gürtel, y los de la Púnica, y los incontables políticos corruptos de las Comunidades de Valencia y Madrid, y Fabra de Castellón, y Matas de Mallorca, y tantos otros, fueran “infiltrados” que se hubieran nombrado o contratado a sí mismos sin que nadie interviniera. Hasta el motorista Valentino Rossi niega que diera una patadita en plena carrera a un rival y lo derribara con riesgo para su vida. Lo niega mientras las televisiones pasan una y otra vez imágenes del episodio, de lo más elocuentes (Marías 2015a).

---

<sup>46</sup> Desde 2017 el *DLE* de la Real Academia también recoge la palabra con una definición muy similar.

“¿Qué se puede hacer ante eso, cuando la tendencia actual es que nadie reconozca nada y las evidencias se nieguen con desparpajo?”, se pregunta Marías.

¿Se puede hacer algo en un mundo en el que contamos con grabaciones, con sonido e imágenes, con máquinas calculadoras más fiables que nunca, y todo ello se refuta con desfachatez? ¿Estamos adormilados, hipnotizados o simplemente idiotizados para creer más a los distorsionadores que a nuestros ojos y oídos, y aun que a la aritmética? Si es así, rindámonos (Marías 2015a).

Por eso a la era de la posverdad el autor la ha llamado de la «Contrarrealidad», puesto que lo que ella supone es la “negación tozuda de la realidad, para lo cual, desde luego, es preciso creerse antes las evidentes mentiras, a sabiendas de que lo son, y no creerse las verdades” (Marías 2016b).

Esta desazón ante la insólita y desarmante ceguera es, en efecto, la misma que se discute en *TRM*, sobre todo en las conversaciones de Deza con Wheeler y con el padre, conversaciones, por cierto, que resultan un verdadero consuelo en medio de tanta frivolidad e ignorancia.<sup>47</sup> Hay en concreto algo que dice Wheeler que resulta casi premonitorio si se lo compara con esos “distorsionadores” de los que habla Marías años después, esos profesionales de rechazar lo evidente y conseguir, como le dice a Deza su viejo amigo, “la negación de todo” (105). “Todo puede ser deformado, torcido, anulado, borrado”, le dice:

Es lo que sucede en las persecuciones, en las purgas, en las peores intrigas, en las conspiraciones, tú no sabes lo espantoso que es eso cuando quien decide negarte tiene poder e influjo, o cuando son muchos puestos de acuerdo, o puede no hacer falta siquiera el acuerdo, basta con una insidia que prenda y contagie, es como un

---

<sup>47</sup> Ha visto Steenmeijer cómo con *TRM* tenemos “la primera novela de Marías que, a nivel homodiegético, no es predominantemente soliloquio sino también diálogo”, pues el narrador, aunque “sigue contando desde la soledad [...] también lo hace desde cierta confianza y, además, se distingue por su búsqueda de lazos, de parentescos, de vínculos intelectuales, morales o incluso afectivos” (Steenmeijer 2006, 94-5). Asimismo, Champeau destacaba la novela por su tratamiento del “arte de la conversación” (cfr. Champeau 2005). A este respecto es interesante ver cómo describía Marías uno de los “rasgos muy principales” del *Quijote*: “después de la aventura de los yangüeses, y cuando tanto amo como escudero han sido apaleados, vemos que lo primero que hacen, lo que les permite recuperar fuerzas, lo que les consuela, es *hablar*. [...] Es el diálogo, y por ende la compañía mutua, lo que les permite ponerse en pie y, mal que bien, proseguir el camino hasta la venta”; es este pues uno “de los *leit-motivs* del libro: sin diálogo, sin departir, la vida resulta inaguantable” (Marías 2016, 57-8, 65), algo que desde luego reconocemos también en *TRM*.

incendio, y convezca a otros, es una epidemia. Tú no sabes lo peligrosa que es la gente persuasiva [...] Has de tener presente que la mayoría de la gente es tonta. Tonta y frívola y crédula, no sabes hasta qué punto, una permanente hoja en blanco sin la menor huella ni resistencia, por mucho que te parezca saberlo no puedes saberlo bien, hasta qué punto, tú no has vivido guerras, espero que no te toquen. El persuasor cuenta con ello (105-6).

Y el padre, Juan Deza, dirá: “Hoy todo da pavor y la gente es muy poco libre en lo personal”, “por eso hay tanta tontuna en todas partes”, “es triste asistir a una época de decadencia, habiendo conocido otras mucho más inteligentes, dónde va a parar” (1169). Ha contado Javier Marías cómo tanto a su amigo Peter Russell como a su padre les oyó lamentarse, ya viejos, de lo deprimente de vivir en una época de decadencia tan pésima como la actual. “Una de las cosas que decía mi padre era: ‘Creo que el hombre se está convirtiendo en un ser primitivo con mucha información’. Y pienso que tenía razón”; “El grueso de la gente me ha dado la impresión de que ha renunciado a saber. Quizá el cúmulo de información es tan monstruoso que resulta engañoso. La gente confunde la información con el saber, y está, en general, cómoda con esa ignorancia profunda” (cit. en Cruz 2007).

Escribió mucho Julián Marías, en efecto, hacia el final de su vida sobre el retroceso intelectual de los tiempos presentes y su falta de afán por la verdad entre tanto dato y tanta estadística. Le preocupaba que los individuos no prestaran atención al entorno, que no buscaran por sí mismos la realidad de las cosas y que renunciaran con ello a la libertad. Las dos últimas conferencias que dio en su vida, en un curso en el año 2002 titulado «Cambio de siglo» para la Fundación de estudios sociológicos FUNDES, de la que era Presidente y miembro fundador, tenían como título eso, ‘La verdad’ y ‘La libertad’, pues le parecía al filósofo que el nuevo siglo XXI iba a ser una época muy delicada y que para superarla con éxito los individuos iban a tener que recuperar el afán por la verdad:

Ante lo que se dice en los periódicos, en los libros, en la televisión, en la radio, etc., ¿cómo reaccionamos?, ¿vemos que es falso, y no falso simplemente porque sea error, sino que es mentira?, ¿o vemos que es verdad, el que lo dice lo piensa, nos lo comunica y podemos participar de ello? Ésta es la cuestión decisiva, de la que nuestra libertad depende literal y esencialmente. Sin verdad no hay libertad, y sin libertad el hombre no es hombre, no puede vivir su vida humana (Julián Marías, 2002b).

La actitud más frecuente en el mundo actual con respecto al saber, decía entonces, es la de “vivir al margen de la verdad”, lo cual quiere decir “que se vive contando con que hay verdad pero sin una vital necesidad de ella, sin tomarla muy en serio; que se vive dando por buenas las cosas en que más o menos se cree, o que circulan, o que se admiten, pero sin estar seguro y sin ponerlas a prueba, sin tener esa profunda y vital instalación en las creencias” (Julián Marías 2002b). Frente a eso, decía, la única salida es “la implacabilidad de la verdad, la búsqueda de la verdad y la afirmación de ella sin descanso, sin cesiones, sin abandonos” (2002b). Solo así se podrán superar las posibles crisis, cuando las personas hagan ese esfuerzo y deje de darse “la fragilidad de la evidencia”, de la que ya hablamos antes:

podrá haber momentos en que no se sepa bien qué hacer, pues la duda es perfectamente legítima, el hombre está lleno de problemas y, si se hiciera el catálogo de las cosas que no entendemos o que no sabemos, éste sería interminable, pero algunas las sabemos o, sobre todo, las podemos saber, las podemos ver claramente si pensamos sobre ellas, si hacemos un esfuerzo (Julián Marías 2002c).

Le preocupaba mucho también por esto al filósofo que se pudiera volver a caer en los errores del pasado, convencido como estaba de que “los grandes desastres que la humanidad ha padecido a lo largo de milenios han tenido detrás un error intelectual” (2002c), de falta de raciocinio, de ausencia de visión y de pensamiento, de ausencia de verdaderas creencias. “No permitamos que esa evidencia sea frágil, no dejemos de ver ni de pensarlo” (Julián Marías 2002c).<sup>48</sup>

Pues bien, no sería por todo esto exagerado afirmar que en el columnismo de Javier Marías encontramos un verdadero nexo de continuidad con el pensamiento liberal y responsable de su padre, así como con la búsqueda implacable y sin cesiones de la verdad que este implica y

---

<sup>48</sup> Ha sido Carpintero quien mejor ha explicado las circunstancias de esta “vida en la verdad” que fue siempre la de Julián Marías, un hombre de “voz responsable, veraz e independiente, a contracorriente del poder y de las modas, independiente también de toda forma de oposición convencional”, y al que “le preocupaba el camino por el que nos llegan las informaciones y las noticias”, ante las cuales se preguntaba primero de todo: ‘¿Cómo lo saben? ¿Cómo se llega a saber lo que aquí se dice saber?’ (Carpintero 2008, 13, 195).

que en estos textos se consigue, en efecto, mediante una visión muy atenta de la realidad, mucho más lúcida y meditada de lo que suele ser habitual en el mundo. Eso es lo que permite el género de la columna, según explica Javier Marías, pues con él el autor “se ve forzado a pensar en asuntos más o menos de actualidad, y a pensar algo distinto –si se da el caso– de lo que la sociedad y la época ya piensan por sí solas”, ayudando así a su vez a que también los lectores se paren a pensar “un poco más de lo habitual” o a que “adopten puntos de vista sobre su época que no son, sin más, lo que la propia época piensa por sí sola” (Marías 2005; 2001, 14).<sup>49</sup> Es el tipo de escritura “paradójica”, como la ha definido Alexis Grohmann, propia de un “pensamiento que está dispuesto a reflexionar sobre las cosas del mundo de forma insistente, obsesiva, conduciéndonos con frecuencia a la paradoja o a lo que está más allá de lo consabido, lo visible a primera vista o incluso posterior vista, más allá de la *doxa*” (Grohmann 2009, 167).<sup>50</sup> Por eso ha dicho también Maarten Steenmeijer que en la obra mariesca “la columna tampoco es ficción como lo es la narrativa”, sino que “es más bien visión, o mirada, o perspectiva” (Steenmeijer 2006, 88), y lo que en ella se evidencia es pues:

la crítica a la sociedad actual, en la que abundan la frivolidad, el egoísmo, el desafecto, el servilismo, la permisividad, la calumnia, la desfachatez, la impaciencia, la imbecilidad, el cotilleo, la falsedad, el engaño, la estupidez, la incompetencia, la chapuza, la desgana, el espíritu competitivo, la inclemencia, la presuntuosidad, la hipocresía, el infantilismo y la comodonería, y en la que son raros la cortesía, la gentileza, la dignidad, el decoro, la compostura y el sentido de la responsabilidad (Steenmeijer 2006, 90).

Y esta crítica a la sociedad actual es a su vez, a otro nivel, la misma que tenemos en *TRM*, donde también se ve una continuidad clara con este pensamiento liberal y responsable, tanto en la representación de unas

---

<sup>49</sup> Por “la calidad de su prosa, la preocupación ética que impregna todos sus artículos”, así como por “su independencia de criterio, su actitud combativa al tratar los males que aquejan a nuestra sociedad y los impecables razonamientos que expone”, Blanca ha definido al columnista Marías como “el más claro heredero de Larra en nuestro país” (Blanca 2010, 11-2). Más recientemente, Grohmann lo ha comparado con Montaigne, con quien aquel comparte su “search for truth, keenness of observation, humour, intimacy, informality and human morality” (Grohmann 2017, xv).

<sup>50</sup> Luego veremos que este pensamiento paradójico del columnismo es en este sentido análogo, como dice Grohmann, al “pensamiento literario” que define las novelas de Marías.

circunstancias sociales y políticas análogas que traen la desazón de los personajes principales como en el ejercicio que estos ofrecen como respuesta, esto es, de nuevo: la visión, la atención, la responsabilidad intelectual, la evidencia sólida.

Dicho esto, es claro que las particularidades que presenta el asunto, tanto en la historia de Deza como en las columnas de Javier Marías, nos impide reducir la interpretación de esta visión a un simple estar atento ante las cosas y esforzarse en pensar. Más allá de este nivel general del ver, social o político, lo que aquí se pone en juego y que no podemos pasar por alto ni simplificarlo es una visión muy concreta y particular, que es la visión *de personas*, de su *potencial* o *posibilidades*. ¿Dónde queda aquí, en otras palabras, la visión *del rostro*? ¿Cuáles son las implicaciones de las columnas de Franco, Hitler o Trump que escribe Marías más allá de su crítica social y política? ¿Cómo se explica ese saber fisonómico y cuál es su valor real? Como he dicho ya, en la obra de Javier Marías la visión responsable del ‘mundo’ no se entiende en última instancia si no es en su dimensión o sentido *personal*. Se trata de, como expresa una vez más Julián Marías al final de su columna de «Distinguir de personas», ejercer la libertad esencial de *mirar a la cara*:

Si hay algo urgente, es la recuperación de esa libertad. Mientras no exista y se ejerza, todas las demás, proclamadas con estruendo, no serán operantes. Es menester mirar a la cara de las personas, imaginar lo que se oculta y revela en esos rostros, y preferir libremente y con algún denuedo (2002a, 560).

El ejercicio de ese discernimiento de personas es el primer derecho que hay que rehabilitar para hacer posibles todos los demás. Debemos reconocer y aceptar nuestra capacidad, como individuos y como sociedad, para “preferir” –recordemos la definición de *distinguir* que daba la RAE–, para mirar a los demás a la cara y así elegir, con conciencia plena, quién queremos a nuestro lado, nuestra libertad y convivencia dependen de ello. Así lo sugieren las reflexiones que antes vimos que hacen Deza y compañía en *TRM*, y así lo sugieren también muchas de las columnas que ha escrito Javier Marías, en cuyos retratos de personas se trasluce, como acabamos

de ver, la evidencia de una realidad humana cuyas sombras no admiten dudas, lo que por eso hace aún más incomprensible la ausencia generalizada de reconocimiento.

¿Cómo se explica todo esto pues? ¿Cómo se produce ese discernimiento personal y cuál es su valor gnoseológico real? ¿Qué tipo de saber, si alguno, es el que nos proporciona la contemplación del rostro? Lo que conviene advertir primero de todo es el valor que posee esta acción visiva del distinguir de personas en una época como es la nuestra de posverdad, de información y datos y hasta aritmética negados. Las ‘distorsiones’ de la realidad que deplora Wheeler en el pasaje de *TRM* antes citado y asimismo Javier Marías en las últimas columnas analizadas son algo que se dispara en el mundo actual, pues aquellas se dan hoy sin necesidad de guerras y pese a la omnipresencia de los registros y archivos de cosas, gracias simplemente a la ceguera y “tontuna” de los individuos. En una era de la información como la que vivimos, en la que se ensalza el conocimiento objetivo al mismo tiempo que se lo va negando con desfachatez, la salida que se vislumbra en los textos citados es la del saber responsable individual, de cada persona desde su vida, o sea, la capacidad de cada cual para juzgar responsablemente la realidad humana que lo rodea, incluidos los rostros y ‘posibilidades’ de los demás. No me refiero, por supuesto, a ninguna clase de “appeals to emotion or personal belief” en detrimento de los “objective facts”, como dice el *OED* que supone la posverdad y que lo mismo alguien podría decir que conllevan los retratos que hace Marías de Trump, Franco o Hitler, o los que hacen Deza y compañía en el MI6 (luego veremos algún ejemplo de estos últimos). Me refiero, en su lugar, a la “*profunda y vital instalación en las creencias*” como decía Julián Marías, y al rechazo urgente por tanto a la extendida inclinación a “creerse antes las evidentes mentiras, a sabiendas de que lo son, y no creerse las verdades”, como dice Javier Marías; me refiero a la responsabilidad filosófica individual que eso implica, a la vital necesidad de ‘saber a qué atenerse’ de verdad que ha de tener toda vida humana para serlo radicalmente tal y como nos enseñaran Ortega y Julián Marías. Me

refiero, sobre todo, pues, a la restitución de la *realidad radical* de cada cual descubierta por estos dos filósofos, y, con ella, por lo tanto, al redescubrimiento de la verdad más allá de la noción puramente objetiva, científica o epistemológica, más allá del dato, la prueba o la suma, y mucho más cerca, en su lugar, de las *creencias* o el *convencimiento* particulares, personales y responsables de cada uno, que este raciovitalismo nos descubre como “la autenticidad de la vida” y “la autenticidad del pensamiento” (Julián Marías 2002c).

No se trata, insisto, de combatir el actual contexto de ‘contrarrealidad’ con una negación de la realidad objetiva, pues esto no dejaría de ser una contradicción, sino de combatir aquella idea de lo real en la que lo objetivo se instaura e impone de tal modo que termina por anular el valor de todo saber que se salga de él, así como la capacidad filosófica de cada cual para acercarse a ese saber, para lograr *reconocer*. En una época como es la nuestra de posverdad la literatura de Javier Marías lo que hace es señalarnos en cierta forma la senda de regreso a la atención de acuerdo con el proyecto de Ortega y de Julián Marías, sugiriendo así una vuelta al *mirar* que es, como decíamos en la introducción, nuestro “imperativo de contemplación” como personas humanas. En la era de la información y la vigilancia hace falta, pues, frente a la realidad de las cosas, de la prueba, del dato, del conocimiento y su ulterior negación, volver a la realidad radical de la vida humana y el saber humano, que van mucho más allá de todo eso.

Ahora bien, ¿cómo se vuelve a todo eso? Más aún, ¿cómo se supone que se alcanza ese saber y qué significa realmente? ¿Cuál es su valor último?

Lo visto hasta ahora me ha permitido mostrar parte del aspecto ético y responsable de la visión que se presenta en la literatura de Javier Marías, el por qué y el para qué de ella. El resto del capítulo lo voy a dedicar al cómo, es decir, a las implicaciones y argumentos gnoseológicos que permiten responder a esas preguntas y explicar un poco mejor el sentido de esa experiencia humana fundamental que es el reconocimiento de personas. Para ello me va a ser necesario dar un pequeño rodeo crítico que va a

consistir en comentar primero de todo, en la sección 3 que viene a continuación, una serie de motivos estéticos en apariencia dispares pero muy característicos todos ellos de la cosmovisión mariesca y que de algún modo actúan como los condicionantes filosóficos que posibilitan el discernimiento de personas de que se habla en esta obra. Mi propósito es situarnos, a través de unos motivos tan diversos como son la imagen recurrente del rostro del prójimo, la atención educada a las formas y a las personas que constituye la naturaleza del *gentleman*, o la actitud a la vez noble y gentil pero siempre alerta ante el posible enemigo que es típica del caballero antiguo, en la perspectiva netamente individual que predomina en los textos mariescos y que se condensa en la imagen podríamos decir 'caballescá', de aires ciertamente épicos, combativos y solitarios –hasta 'sternianos', se podrá decir por su evidente conexión con algunos personajes de Laurence Sterne–, que surge, en virtud de los motivos mencionados, en torno a los intérpretes de personas mariescos y que no nos revela sino la nostalgia por parte de su autor por un mundo y unos valores que se perciben como ya extintos. Con todo esto trataré de demostrar la importancia fundamental que se le otorga aquí al individuo, ya que ese reconocimiento de personas depende o se da esencialmente, como a su vez nos confirma la filosofía raciovital, desde la persona ante el mundo, en su circunstancia frente a los demás, por más que luego la visión tenga también un valor colectivo como acabamos de ver, pues es este en su esencia un esfuerzo individual para decidir sobre nuestra confianza en los otros.

Una vez analizado este plano estético caballescó con sus respectivas implicaciones gnoseológicas, ya podré ocuparme, en las dos últimas secciones, de los motivos filosóficos que permiten explicar el potencial efectivo que posee el rostro para la expresión de 'posibilidades', así como nuestra capacidad humana de captación de ellas, capacidad esta hoy algo eclipsada por el resplandor del conocimiento científico, pero que la literatura mariesca, con su confianza en la creencia y el convencimiento personal, y en sintonía con los planteamientos raciovitalistas de Ortega y Julián Marías, nos invita a recuperar.

### 3. Sobre Sterne, la literatura sentimental y los caballeros traductores

Resulta un hecho bastante evidente, a tenor de los escenarios que hemos venido analizando, que al rostro del prójimo se lo deberá escrutar, al menos en parte, para saber qué le cabe a uno esperar de él y así poderse defender. Así viene siendo desde la noche de los tiempos<sup>51</sup> y así es inevitable verlo también en la obra de Javier Marías, donde parece claro, no solo en *TRM* sino en su narrativa en general, que uno de los motivos primeros que guían la atención al rostro responde a la exploración en el otro de rasgos sombríos, inarmónicos o amenazantes, que lo serán, se entiende, para el sujeto que observa. La mirada de este es vigilante porque sondea esas zonas en sombra, se miden los riesgos, se anticipa el peligro, y así, donde pudiera esperarse un acercamiento o afinidad entre quien mira y quien es mirado, se descubre asimismo su oposición y distancia.

Así lo vemos, por ejemplo, en el tercer capítulo de *EHS*, cuando el cantante de ópera conocido como el León de Nápoles, que acaba de llegar a Madrid para interpretar el *Otello* de Verdi (de vez en cuando va ensayando aquellas líneas de Cassio: “*Non temo il ver... Non temo il ver...*” [93]), se encuentra por casualidad, mientras toma una copa en el bar de su hotel, con un individuo con el que coincidió en el tren el día anterior. El tenor se acuerda también de la pareja que viajaba entonces con ese hombre: nos los ha descrito con detalle en el primer capítulo. ¿Se acuerda de mí?, le pregunta el desconocido, quien a su vez ha reconocido también al cantante; acaso recuerde usted la pareja con la que viajaba, intenta el hombre: “¿No los vio usted? ¿No se fijó? Viajaban en el tren conmigo” (48). Y es entonces que piensa el León para sí: “Claro que los había visto, y escrutado, y

---

<sup>51</sup> La tendencia a ‘leer’ rostros es lógicamente una inclinación natural universal que viene de los orígenes del hombre. Como explica Altuna, la hipótesis antropogenética sugiere que el rostro humano perdió la pelambrea característica de otros homínidos y se hizo lampiño precisamente para facilitar la interacción hipersocial propia de su especie. Nuestra capacidad para interpretar los rasgos faciales y corporales del otro y, lo más importante, para establecer con ello juicios y predicciones de actuación son fruto de esa tendencia instintiva de claro valor evolutivo (cfr. Altuna 2010, 21-2).

analizado, e incluso definido: un explotador y una desdichada, un potentado y una melancólica, un ambicioso y una desquiciada” (48).<sup>52</sup> No habremos de avanzar mucho más en el relato para descubrir que las circunstancias de la pareja desconocida no distan demasiado de lo que este narrador sofisticado y sentimental presupone.

O en una de las escenas más memorables de *TLA*, cuando el narrador sin nombre asiste a una de las *high tables* o “cenas alzadas” a las que, en su calidad de profesor visitante en Oxford, es invitado a menudo. A lo largo de las páginas que dura el banquete el personaje dedica su tiempo a observar discretamente a los comensales tratando de imaginar cómo es cada uno de ellos. Allí vemos, por ejemplo, a Mr Atwater, “una despectiva y pontificante lumbrera”, incapaz de percibir la indiferencia del *warden* lord Rymer por su incesante cháchara, piensa el narrador (66); también al amable Cromer-Blake, amigo de este, y quien, ante la progresiva embriaguez del lord, “parecía esperar con un esbozo de sonrisa (la de un hombre a punto de soltar una carcajada o quizá la de uno que está acumulando ira) como si, buen conocedor de los hábitos de su *warden*, supiera ya que el minuto iba a durar un minuto” (73); también hay una mujer que ha venido de otro *college*, “una arpía”, “aduladora como era palmario y por tanto incapaz de despabilar a lord Rymer a riesgo de incomodarlo” (71); y el doctor indio Dayanand, “individuo de carácter”, sin duda “uno de los pocos que podría haber interrumpido los estampidos del *warden*”, intuye el narrador: “‘Este médico indio se lo hará pagar caro aunque tenga que esperar diez años’, pensé; ‘este médico indio es de cuidado’” (72-3). El interés y el discernimiento que muestra el narrador ante sus compañeros de mesa quizá nos hagan pensar en cierta frase que habremos leído al empezar el libro: Oxford es un lugar, nos ha anunciado entonces el personaje, del que “llegué a conocer casi todos sus rostros” (23).

---

<sup>52</sup> Por cuestión de espacio, no cito aquí el pasaje, pero en las páginas iniciales (21-5) de esa novela se halla uno de los ejemplos más rotundos de reconocimiento de rostros y ‘posibilidades’ de la obra *mariesca*, cuando el León observa y define a esos personajes desconocidos del tren.

Y si de las novelas nos vamos a los cuentos, parece como si la naturaleza del género favoreciese este tipo de visiones: “lo lleva pintado en el rostro, tiene cara de rico. Aunque se dejara barba de tres días y se vistiera de pordiosero, se le vería que es rico en la cara” (‘Prismáticos rotos’, *CFM*, 47); “es un hombre de recursos, su único problema es que lo lleva pintado en el rostro, la capacidad de estafa y la voluntad de dolo” (‘Sangre de lanza’, *CFM*, 164); “era muy joven y bastante agraciada, con un aire tímido y a la vez convencido, una voluntad afirmativa” (‘En el tiempo indeciso’, *CFM*, 210); “su rostro era inofensivo, con una tímida sonrisa perpetua en los ojos burlones, alternada tan sólo, en algunos momentos graves de la lectura, con una seriedad alarmada e ingenua” (‘No más amores’, *CFM*, 217); “es un traidor, la sonrisa así lo proclama; y no por ser desenfadada es menos ostentosa” (‘Portento, maldición’, *MED*, 86); “tenía unos ojos tibios, azules, fríos, sabía que podía disuadir con la mirada, iba a disuadirlos con la mirada” (‘Un epigrama de lealtad’, *MED*, 171); “tenía una cara afable, de ojos despiertos, sus facciones no eran feas, sólo gordas, me pareció que era un calvo guapo” (‘Mientras ellas duermen’, *MED*, 189).

Tal suele ser, en efecto, la disposición natural de los narradores mariescos, personajes siempre interesados en aquellos que se cruzan en sus vidas, algo empeñados en descubrir quiénes son esos individuos, en distinguir sus virtudes y sus deseos, a menudo sus debilidades o sus miedos, en saber qué se puede esperar de ellos; todo lo cual nos conduce a la imagen combativa, de ascendencia caballeresca, del individuo que reconoce el componente ofensivo intrínseco a la vida. “Cualquier relación entre las personas es siempre un cúmulo de problemas, de forcejeos, también de ofensas y humillaciones”, afirma Juan en *CTB* (169) con una frase que casi podría atribuirse a cualquier otro de estos personajes. Es lo que Elide Pittarello, en su análisis de esa novela, definía como una “teoría de la violencia como móvil de todas las relaciones humanas”, pues lo que se intuye en estas historias es “que nadie, en ninguna circunstancia, puede determinarse autónomamente” y que la violencia constituye “una fuerza indiferenciada que cada individuo impone y padece”: “la libertad,

irrenunciable punto de referencia de todo trato interpersonal, es sustituida por la sujeción como la condición originaria del hombre” (Pittarello 2010, 31-3). De aquí, por tanto, dada esta cosmovisión notablemente pesimista, la necesidad de estos personajes de distinguir e interpretar los rostros de los demás, de reconocer sobre todo la violencia potencial en ellos para así, de este modo, saber mejor a qué atenerse.

Pero me atrevo a hablar, como digo, de una imagen combativa de ‘ascendencia caballeresca’ porque muy a menudo es a ese mundo antiguo de caballeros, mundo sin duda algo anacrónico y no exento de ironía en su asimilación por parte de Marías, adonde nos remiten estas historias con su visión alerta y constante de rostros. Es importante apreciarlo, no solo por lo que el hecho tiene de motivo estético definitorio de una cosmovisión, sino porque también sitúa la obra mariesca, y a nosotros con ella, en un plano gnoseológico cuyas posibilidades se alejan de las que nos ofrece la gnoseología del mundo actual donde, como luego veremos mejor, las convenciones de la ciencia pura o moderna hacen inviable esas percepciones fisonómicas que en el mundo caballeresco están a la orden del día. Sin afán de exhaustividad, porque esto sería imposible al tratarse de un elemento que conforma la cosmovisión misma de esta obra y de su autor, se podrían nombrar algunas referencias literarias que muestran su afinidad con este contexto caballeresco que intuimos en Marías. Comentando precisamente la importancia que tiene el elemento del rostro en *TRM*, César Pérez Gracia, por ejemplo, recordaba unas líneas de *La religión de un médico* de Sir Thomas Browne que Javier Marías tradujo así a principios de los años 80 (cfr. Gracia 2009, 79)<sup>53</sup>:

sin duda hay una fisonomía que esos mendicantes experimentados y maestros observan, por medio de la cual al instante descubren un aspecto compasivo, y elegirán un rostro en el que espían los rasgos y señas de la misericordia; pues hay místicamente en nuestros rostros ciertos caracteres que llevan en sí la divisa de nuestras almas, en los que quien no sabe leer el abecedario puede leer nuestras naturalezas (Browne 2012, 131).

---

<sup>53</sup> Según Wood (2012, 168), Marías estuvo trabajando intermitentemente en la traducción de esa obra entre 1982 y 1985.

Lo cierto es que Browne recibió, como corresponde a su tiempo, una enorme influencia de todos aquellos tratados y manuales de fisonomía que se publicaron y leyeron con gran fervor en la Europa de finales del siglo XVI, sobre todo tras la publicación en 1586 del *De Humana Physiognomia*, del gran fisionomista del Renacimiento Giambattista Della Porta. Ecos de la obra de Della Porta se hallan, en efecto, en Browne, pero también en otros tres autores fundamentales para la obra mariesca, como son Cervantes, Shakespeare y Montaigne.<sup>54</sup> Cuando en *TRM*, por citar el caso donde todo esto es más evidente, se afirma, por ejemplo, que a todos “nos aburren la protección y la prevención y la alerta, y a todos nos gusta arrojar el escudo lejos y marchar ligeros blandiendo la lanza como un adorno” (170), o se habla de las vidas de aquellos “que no han llegado a su fin y todavía caminan a tientas tuertos o marchan ligeros con escudo y lanza, o ya cansinos y lentos con el escudo abollado y la lanza roma y sin filo” (197), o cuando, ya más directamente, se dice de cierto personaje femenino, que “la joven no quiere ser conocida ni tan siquiera vista” y que “no hay forma de imaginar qué se esconde tras el yelmo de su juventud extrema, como si llevara la celada baja y asomaran de sus ojos nada más que unas pestañas” (323), tenemos en efecto este contexto cosmovisivo que alinea la vida del hombre a la del caballero pero que también demuestra una confianza particular en la posibilidad de las relaciones con los demás.<sup>55</sup>

Ahora bien, por lo mismo, es importante reconocer la imagen dentro de un campo de valores nobles donde también están presentes las virtudes. Como no podía darse de otro modo con quien ostenta el título de Rey de Redonda (ostentado desde luego que no con poca guasa, ‘*Ride si sapis*’, lema del reino), en la obra de Javier Marías la visión personal no puede

---

<sup>54</sup> La bibliografía en torno a los nexos de los autores citados con la ciencia fisognómica renacentista es muy amplia. A modo de muestra: sobre la influencia de Della Porta en la obra de Browne, vid. Shookman (1993) y Barbour (2008); sobre la ciencia fisonómica en Shakespeare y sus conexiones con la obra de Browne y de Della Porta, vid. Baumbach (2008, 24-5, 28); sobre la fisognomía en Cervantes, vid. Caro Baroja (1988, 18-9, 171-2) y Gernert (2012); y sobre la fisonomía en Montaigne, vid. Altuna (2010, 164-5).

<sup>55</sup> Las metáforas que alinean la vida del hombre a la del caballero aparecen, en efecto, en muchos otros pasajes de *TRM*: vid. págs. 273, 323-4, 496, 543, 546, 910, 1039 (y no cuento aquí las infinitas menciones a la “lanza” del título del primer volumen, que se repite a lo largo del texto como un leitmotiv).

desligarse de esta concepción vital de tintes épicos de unos personajes siempre prestos a descubrir al enemigo, sí, pero que también prestan noble atención –arriba se ha deslizado algún ejemplo de ello, como en los cuentos o en las observaciones dedicadas a Cromer-Blake en *TLA*– hacia los demás. “Siempre he creído que cada uno debe librar sus batallas de frente y en solitario, otro anacronismo más que achacarme”, ha dicho el propio autor hablando de la honradez y el valor preceptivos en cualquier relación cuanto más precisamente con aquellos que no son de nuestro agrado (Marías 2015b).<sup>56</sup> Es la misma perspectiva individualista y tenaz que está presente en estas historias, todas ellas plagadas de personajes más bien solitarios, flemáticos, cautos, siempre alerta, que contemplan el mundo desde el parapeto de su pensamiento, individuos no belicosos ni displicentes ni tan siquiera suspicaces, sino al contrario, por lo general, gentiles y de valores nobles, pero que, habiendo rechazado todo utopismo y toda pusilanimidad, nunca pierden de vista la violencia connatural al mundo, esas agresiones pequeñas o grandes que surgen invariablemente en todo intercambio personal. Es algo, como se ve, además, que ya estaba presente en la obra mariesca mucho antes de *TRM* y que se relaciona con un mundo que se percibe ya como inexistente, pues, por volver a citar a Marías en las frases de la columna sobre Hitler que antes comentamos, “a esos caballeros, como todo el mundo sabe, hace tiempo que los hombres ridículos los borraron de la faz de la tierra” (Marías 2013f, 70).

Pero junto a los autores clásicos y los caballeros antiguos, para explicar la estética cabaleresca a la que Marías es tan afín, también podría hablarse de la literatura más popular, con un personaje como puede ser Sherlock Holmes. Como en este pasaje marginal de *TH*, la segunda novela de Marías, donde encontramos al intrépido capitán Kerrigan, protagonista –todavía no narrador– de esta conradiana aventura, algo abrumado tras la

---

<sup>56</sup> Grohmann, comentando la acérrima batalla dominical que viene librando Marías desde sus inicios columnistas en defensa del buen uso del lenguaje, pintaba al novelista de esta guisa: como “El hombre solo afrontando a la multitud”, mientras que, en otro lugar, hablando también de las columnas, decía el crítico que Marías “writes his pieces as a gentleman” (Grohmann 2012a y 2017, xv). Valgan estas imágenes para comprender la heraldía del escritor, que es también la de sus personajes.

serie de peripecias que lo han dejado atascado y sin blanca en el puerto colonial de Hong-Kong. Atento a la menor oportunidad que le permita embarcarse de regreso a América, en el entretanto lo vemos en el salón de un lujoso hotel,

sentado en uno de los sofás de espera y al lado de un caballero cincuentón y de aspecto severo, elegantemente trajeado y que llamaba la atención por su cuidadísimo bigote y por su monumental monóculo y que, según se deducía de su actitud impaciente, aguardaba la bajada de alguna dama que se habría entretenido en el tocador más tiempo del calculado (157-8).

Y unas líneas después descubrimos que, en efecto, aquel refinado caballero se mostraba impaciente por las razones que el capitán imaginaba: “su esposa –Kerrigan no había fallado en sus suposiciones– se retrasaba insolentemente” (158). Es sabido que en la composición de esta novela de juventud existe cierta influencia de Arthur Conan Doyle, y parece claro que las habilidades ‘deductivas’ de Kerrigan, tal y como aparecen en ese pasaje, sugieren en efecto unos modos muy holmesianos.<sup>57</sup> No en vano, sería Sherlock Holmes quien le hubiese gustado ser al propio Javier Marías de tener que escoger un personaje de la literatura universal, según confesaba el escritor en una curiosa entrevista durante la Feria del Libro de 2010, y ello por, entre otras razones, estas dos nada desdeñables: por ser Mr Holmes un individuo que “vive en permanente alerta y captando de lo que le rodea y de la gente mucho más de lo que cualquiera de nosotros solemos” y porque “no es exactamente un hombre de acción” sino que “deduce muchas de las cosas desde su casa, a través del intelecto”, en parte porque vive “en una época y en un país que fueron precisamente los que inventaron la noción del *confort*; quizá es el primer personaje relevante de la literatura universal que vive en una época algo confortable” (cit. en Manrique Sabogal 2010).

Resulta evidente, a la vista de todos estos escenarios, que Javier Marías ha trasladado a su literatura y a sus personajes esa misma facultad tan admirada del famoso detective de Baker Street y que es la que define en

---

<sup>57</sup> La influencia no es solo de Conan Doyle, sino también de Conrad y de James (cfr. Marías 2001e, 59). La huella de los dos últimos en esta novela la ha analizado en profundidad Grohmann (2002, 36-49).

general a esos hombres valientes, individualistas y con pleno dominio de sí mismos, tanto a nivel interno, en su disposición atenta e irresistiblemente absorbente, como externo, en el ambiente elegante y educado en que se mueven, individuos que poseen, en definitiva, el carácter del *gentleman* y por los que el escritor ha tenido siempre una gran predilección. En ello se trasluce la fascinación que todavía ejercen determinados referentes literarios de la infancia –junto a Conan Doyle, también Stevenson, Conrad, James, Defoe, Dickens, Agatha Christie, Walter Scott, John Meade Falkner, Anthony Hope, Kipling, Chesterton, Wilde–, también sin duda cinematográficos –los galanes y héroes solitarios encarnados por John Mills, Trevor Howard, Jack Hawkins, Stewart Granger, David Niven o Sean Connery por nombrar algunos–, y que luego las influencias posteriores –entre las literarias Sterne sin duda en lugar destacado– han terminado de articular en torno a esa combinación inextricable de visión y estilo de sus personajes de madurez.<sup>58</sup>

Pero todas estas conexiones creo que podrían complementarse con la del otro autor inglés que más ha influido en la obra de Javier Marías y que seguramente ha sido más decisivo en la asimilación de su estética caballeresca y de su correspondiente atención fisonómica: Laurence Sterne. Pienso en los narradores de sus dos novelas, esos “*men of feeling*” o caballeros sentimentales paradigma dieciochesco de la elegancia y el progreso inglés, siempre atentos a las formas y a las maneras de las cosas, y con una gran habilidad para interpretar a los demás que es señal de su refinamiento y de su interés por el entorno, de modo no muy distinto a como acontece con los traductores de personas mariescos. Como el narrador de *Viaje sentimental*, por ejemplo, Mr Yorick, quien gusta de pasar el tiempo “looking at every one who pass’d by, and forming conjectures upon them”, y que se guía en su viaje por Francia “by *translating* French looks and attitudes into plain English”, lo que le permite orientarse entre la gente que se va encontrando: “with that sort of movement which a good soul makes to soccour a distress’d one”, dirá por ejemplo de su nuevo sirviente La Fleur,

---

<sup>58</sup> Sobre estas lecturas y cine de infancia, vid. Marías (2016c) y sobre todo Grohmann (2002, cap. II).

“the fellow won my heart by it; and from that single *trait*, I knew his character as perfectly, and could rely upon it as firmly, as if he had served me with fidelity for seven years” (Sterne 2008, 79, 92, 57; el énfasis es en ambos casos del propio autor). Creo, en efecto, que se podría considerar una afinidad entre estos narradores de Sterne y los de Marías, sobre todo por lo que respecta a su disposición y modales ante el mundo y a sus tendencias interpretativas o ‘traductoras’.

Como explica David Fairer, “the eighteenth-century sentimentalist was expected to be a skilled interpreter of nonverbal communication”: “sensitive to the nuances of facial expression or physical gesture, the ‘man of feeling’ was an expert reader of physiognomy, a translator of signs who could turn a look into a sentence, the slightest movement into an assertion, a question, or an invitation” (Fairer 1999, 161). En un capítulo de la misma novela convenientemente titulado ‘*The translation*’, vemos esto con claridad, cuando Yorick llega a la *Opéra Comique* y, nada más ocupar su butaca, el oficial sentado a su lado se quita los enormes anteojos con los que en ese momento está leyendo su libreto de la ópera, lo cual Yorick interpreta como una señal inequívoca de cortesía, como se refleja en este pasaje de la traducción española de Verónica Canales Medina:

Si se traduce el gesto a cualquier idioma civilizado del mundo, su sentido es el que sigue:

«He aquí un pobre desconocido que llega al palco. Parece que no conociera a nadie y no es muy probable que llegue a conocerle, aunque llevara siete años en París, si las personas con las que se topa no se quitan los anteojos de la nariz cuando se les acerca. Esa actitud supone cerrar las puertas a la conversación en sus propias narices y darle peor trato que a un alemán».

El oficial francés podría haber dicho todo eso en voz alta, y, de haberlo hecho, yo habría traducido al francés la reverencia que le había dedicado y le habría dicho: «Me ha conmovido la atención que me ha dedicado y le doy mil gracias por ello» (Sterne 2012, 84-5).

Y algo parecido hará Tristram Shandy en la novela homónima; por ejemplo, en este divertido pasaje en el que el tío Toby insiste en enseñarle a la concupiscente viuda Wadman el lugar de su herida de guerra. Lo traducía así el propio Marías en su edición de 1979 de la obra:

–Verá usted el mismísimo lugar, señora, dijo mi tío Toby.

Mrs Wadman se ruborizó, –desvió la mirada hacia la puerta, –empalideció, –volvió a ruborizarse ligeramente, –recobró su color natural, –se ruborizó más que nunca; todo lo cual, en consideración al lector poco instruido, traduzco así: –  
'S—r! No puedo mirarlo.–  
¿Qué diría el mundo si lo mirara?  
Me desmayaría si lo mirara.–  
Ojalá lo pudiera mirar.–  
No puede haber pecado en mirarlo.  
–Lo miraré.' (Sterne 2006, 555).

Muy influida por las enseñanzas morales de los grandes pensadores del *Scottish Enlightenment* como Adam Smith y David Hume, así como por los nuevos descubrimientos de la ciencia psicosomática que en aquel entonces está tratando de hallar los puntos de conexión del cuerpo humano entre materia y sentimiento, la figura del '*man of feeling*' –llamado así comúnmente por la novela de 1771 *The Man of Feeling* del escocés Henry Mackenzie, la cual, junto con *A Sentimental Journey* de Sterne, conforman el paradigma de la literatura sentimental inglesa– es la de un caballero, pues, como Shandy o como Yorick, convencido del valor moral y social de observar e interpretar a las personas, y un experto en ello, además, como prueba su rápida captación de rasgos y gestos de todos aquellos con quienes se topa, así como su buen conocimiento de la condición humana en general. En estas historias la caballerosidad y la 'traducción' del mundo se vuelven dimensiones inextricables, mostrándonos así la literatura sentimental, con estos "sentimental moments" (Fairer 1999, 161) que brotan de repente en los encuentros entre los personajes, la importancia del papel del individuo en la sociedad, cuyo valor el racionalismo extremo de la Era Augustina de la primera mitad del XVIII le había dejado algo descabalgado.<sup>59</sup> Como concluye Yorick tras su encuentro con el oficial en la ópera:

No hay secreto comparable para contribuir al progreso de la socialización que llegar a dominar esta jerga y ser rápido en la traslación a palabras del lenguaje común de las numerosas variaciones de miradas y gestos con todas sus inflexiones y trazados. Personalmente, a fuerza de costumbre, hago esa traducción de forma tan mecánica que, cuando camino por las calles de Londres, voy traduciendo todo el camino. Más de una vez me he quedado al margen de un corrillo donde no se han dicho más de tres palabras y he obtenido una veintena de diálogos distintos, que podría redactar con todo detalle y dar fe de su autenticidad (Sterne 2012, 85).

---

<sup>59</sup> Sobre todo este contexto sentimental, vid. Mullan 1988.

Mucho hay, en efecto, en los intérpretes de Javier Marías, de ese estilo gentil de atención al entorno y de confianza en el valor de la traducción “de las numerosas variaciones de miradas y gestos” de las personas, como dice Yorick en esa cita que bien podría suscribir, acaso con algo menos de guasa, alguno de los colegas de Deza en el MI6. No quisiera centrar el análisis en torno a la cuestión siempre compleja de la influencia, pues las diferencias entre unos textos y otros también son considerables, pero sí resulta necesario advertir, para poder entender mejor la naturaleza de la visión personal que practican los narradores mariescos, la presencia en ellos de esos dos aspectos sentimentales interconectados: la disposición caballerosa y la traducción, por expresarlo de este modo. Insisto en que para describir el estilo caballeroso de estos personajes no haría falta hablar de ‘influencias sternianas’, algo, por lo demás, muy difícil de demostrar, pero sí de un talante connatural noble y gentil, a menudo deliberadamente anacrónico, del que Javier Marías ha sido siempre gran adalid y que encuentra en la literatura sentimental de Sterne probablemente su afinidad o articulación más precisa, y que se manifiesta en su obra, además, ya antes de *TRM* y *TLA*.

Lo vemos, por ejemplo, ya claramente, en la novela que marca el punto de inflexión estilístico en su producción: *EHS* (por cierto que traducida al inglés por Margaret Jull Costa precisamente como *The Man of Feeling*). La mayoría de los integrantes de su gremio, nos cuenta el León, no suelen ser muy aficionados a salir y visitar las ciudades a las que llegan, sino que es más probable que pasen las horas libres en su hotel intentando convencerse de que no han salido de casa. Pero no es esa “vida monótona, remisa y poco imaginativa de los cantantes” (37) la inclinación del personaje al llegar a una ciudad nueva, como explica en este pasaje de tono considerablemente anacrónico: “a mí me gusta”, dice él,

fijarme con atención en las ropas y los sombreros (ya se ven pocos) que los ciudadanos gustan de llevar por la calle; [...] escrutar los rostros en el metro y los autobuses que frecuento con tal propósito; individualizar esas caras, imaginar si podría o no hallarlas en otra parte; perderme deliberadamente por los barrios en que ya he aprendido a desenvolverme [...] visitar los bares llenos de murmullos indistinguibles [...]; mezclarme con las gentes en las calles [...]; ver cómo las

mujeres salen compuestas al atardecer o quizá a la noche, ver cómo las esperan los coches de mil colores; figurarme las veladas que las aguardan; perder el tiempo. Y en cada ciudad a la que voy me gustaría conocer gente, conocer a esas mujeres (35-6).

Como los *men of feeling* de Sterne, este hombre sentimental solitario y hasta galante, posee el carácter interpretativo y conjetural caballeresco que les falta en cambio a sus colegas de profesión, y, de modo general, al conjunto de la sociedad, que también aquí se deplora por su falta de interés para mirar nada y su complacida indiferencia: “ya sabe cómo son las costumbres, inamovibles, y lo poco curiosas que son las personas” (51), dirá otro de los personajes.<sup>60</sup>

En relación con ese estilo caballeresco, por otra parte, ya Gareth Wood demostró cómo la traducción de la gran novela de Sterne supuso un punto y aparte en la evolución de la narrativa de Marías gracias a su papel en la formación de un marco literario de referencia para la representación de ambientes y personajes. A falta de un modo expresivo particular o de una prosodia verdaderamente distintiva que singularice a cada personaje, cuyas voces suenan todas igual al estar pasadas por el filtro uniformador del pensamiento y el recuerdo siempre poético del narrador<sup>61</sup>, en *TRM* son las alusiones a la obra de Sterne las que ayudan a recrear ese “benevolent, Shandean world of English eccentrics” que, como bien señala Wood, identifica, entre otras cosas, al personaje de Peter Wheeler –como se evidencia por ejemplo en la concurrida *soirée* que este organiza al inicio de la novela para presentarle a Deza su futuro jefe en el MI6, Bertram Tupra, y que nos traslada de nuevo al ambiente singular del mundo oxoniense que ya se había tratado con igual sorna y afecto en *TLA* (Wood 2012, 293-4). La presentación que hace ahí Marías de Wheeler evoca, en efecto, como

---

<sup>60</sup> Ha sido Candeloro el único que ha advertido la conexión entre *EHS* y la novela epónima de Henry Mackenzie, aunque en su caso el crítico se refiere al estilo errabundo que, al igual que en la novela de Sterne, caracteriza la narración del libro, sin hacer alusión Candeloro por tanto a la afición que estos narradores sentimentales tienen a observar y sobre todo a ‘traducir’ (cfr. Candeloro 2012, 77-9).

<sup>61</sup> A esto aludía, por ejemplo, Paz Soldán, que veía esa uniformidad en las voces e ideas de los diferentes personajes como un defecto artístico de *TRM* (cfr. Paz Soldán 2009, 59), sin percatarse el crítico de que uno de los grandes logros de la obra reside precisamente en la fuerza centrípeta del pensamiento personal del narrador, que es la que rige, absorbe y constituye la verdadera realidad de lo narrado.

prueba Wood, tanto el perfil irónicamente escrupuloso de Tristram Shandy, “recalling Tristram’s promise –one that he [Wheeler] fulfills in the most literal sense– to follow the tenets of good rhetoric and start his story from the beginning”, como los modos locamente distinguidos del tío Toby, aquel también, al igual que este, “fond of playing Lillabullero on the piano” o proclive “to wield his walking stick much as Uncle Toby wields his crutch”, lo que perfila así “a portrait of Wheeler as reliant on his stick as an aid but dandyish enough to use it as a prop in conversation” (Wood 2012, 295-7).<sup>62</sup>

Sin duda alguna, esta impresión shandiana que envuelve el ambiente inglés, refinado y algo estrafalario en que se mueven durante varios pasajes los personajes principales de *TRM* y en el que Deza se encuentra “both strangely at home and able to keep his surroundings at an ironic distance” (Wood 2012, 295) se refleja también en el ademán ciertamente caballeresco que distingue a estos mismos personajes en su disposición considerada frente al mundo, y cuya principal manifestación es esa mirada interpretativa, siempre discreta, atenta y cortés, hacia los demás, aunque en su caso también netamente individualista y con claro afán de dominio sobre el entorno. Seguramente el ejemplo más evidente sea el de Bertram Tupra, cuyos modales describe así Deza en su primer encuentro en la fiesta de Wheeler:

Era inequívocamente inglés pese al apellido tan raro [...]: sus gestos, su entonación, sus alternativos agudos y graves en la misma parrafada, su balanceo suave sobre los talones con las manos juntas a la espalda cuando estaba de pie, su inicial timidez impostada, allí se adopta a menudo como mero signo de educación, o como preliminar declaración de renuncia a todo avasallamiento verbal (55).

Y sobre todo la mirada atenta y considerativa:

Tenía ojos azules o grises según la luz y pestañas largas y demasiado tupidas para no ser envidiadas por casi cualquier mujer y receladas por casi cualquier varón. Su mirada pálida resultaba sin embargo burlona aun sin la intención de serlo –luego expresiva también en los momentos de inexpresividad–, y bastante acogedora o

---

<sup>62</sup> Por cierto que uno de los invitados a la fiesta de Wheeler es “Mrs Wadman, la Deana viuda” (81), cuyo nombre, como observa Wood, coincide con el del personaje de *Tristram Shandy* (Wood 2012, 295), como se puede ver en el pasaje que he citado arriba. Por otro lado, también Pérez Gracia ha señalado la conexión que se dibuja como homenaje a la novela de Sterne en el “coloquio de los peldaños” que mantienen Deza y Wheeler en la escalera de la casa de este después de la fiesta (cfr. Pérez Gracia 2009, 77, 79).

debería decir apreciativa, ojos a los que nunca es indiferente lo que tienen delante y que hacen sentirse dignas de curiosidad a las personas sobre quienes se posan, como si su disposición tan activa diera desde el primer instante la impresión de ir a desentrañar lo que hubiese en el ser u objeto o paisaje o escena avistado por ellos. Es un tipo de mirada que apenas si sobrevive en nuestras sociedades, se la reprueba y se la está desterrando. Desde luego en Inglaterra no abunda, donde la tradición ya antigua manda que sean veladas u opacas o ausentes; pero tampoco en España, donde sí se daba y ahora nadie ve nada ni a nadie ni tiene el menor interés en ello, y donde una especie de tacañería visual lleva a comportarse a la gente como si no existieran los otros, o sólo en tanto que bultos u obstáculos que deben ser sorteados o en tanto que meras apoyaturas para sostenerse o trepar por ellas, y si aplastándolas aún mejor, y donde parece que fijarse desinteresadamente en el prójimo sea concederle una inmerecida importancia que además menoscaba la de quien se fija en él (57-8).

Frente al destemplado compañero español también presente en la fiesta de Wheeler, el “fatuo y lenguaraz” agregado cultural De la Garza, incapaz, en su zafiedad, de tratar con los demás invitados, mirándolo todo “con ojos en exceso diáfanos” y visiblemente disgustado al “verse en la circunstancia latosa de tener que dispensarles una curiosidad cortés” (61-2), está pues el estilo que une a Tupra y a Wheeler, también a Toby Rylands, viejo amigo de Deza en *TLA* –cuando este aún era un narrador sin nombre– y hermano de Wheeler, y aun a Deza mismo, capaz de percibir todo eso:

Algo tenía Tupra en común con Toby Rylands, de quien había sido discípulo, aquella cálida y envolvente atención; y algo tenía en común asimismo con Wheeler, sólo que la mirada de Wheeler era acechante, emboscada, y sus ojos parecían estar opinando hasta cuando se los veía rememorativos o distraídos o soñolientos, pensando por sí solos sin intervención de la mente, juzgando sin necesidad de formular ningún juicio, ni siquiera para sus adentros. Tupra en cambio no intimidaba al principio, no producía esta impresión y por lo tanto no instaba a ponerse en guardia, más bien invitaba a bajar el escudo y quitarse el yelmo, para mejor dejarse captar por él. Algo había común entre ellos, y él como nexo me hizo advertir más semejanzas entre los dos ancianos, el amigo muerto y el amigo vivo: vínculos de carácter; o no era eso, sino vínculos de capacidad. O acaso en los tres era un don (58-9).

Tan irresistible se intuye ese “don” o “carácter” o “capacidad” de captación de Tupra con su mirada, que Deza, el joven héroe que está a punto de ser armado caballero y entrar en la orden secreta tras la prueba de fuego de la fiesta, hasta se descubre aliviado de que Luisa, su mujer, no esté allí con él

en Londres, pues, si estuviera, piensa, sin duda Tupra la conquistaría y él no podría hacer nada por evitarlo (60).<sup>63</sup>

Pues bien, en todos estos personajes se reconoce, en efecto, la atracción hacia esa “sensación básica de holgura vital, de dominio superabundante sobre la circunstancia”, como dijera una vez Ortega y Gasset que segrega “la atmósfera del ser *gentleman*” (Ortega 2015, 103). Ortega, que tiene en efecto unas páginas muy interesantes de tema sociológico en torno a esta figura inglesa en la que él veía un espejo óptimo para su proyecto de la realidad radical y un contrapunto perfecto del que debiera aprender el hidalgo español, habla de algo que arguye que impregna la cultura inglesa por entero, con independencia de clases o poderes particulares, y que creo que es algo que está también presente en estos protagonistas mariescos, a saber: el deseo de “vivir con intensidad en este mundo y ser lo más individuo que pueda, centrarse en sí mismo y nutrirse de una sensación de independencia frente a todo” que tiene el *gentleman*, y que es lo que lo empuja, dice el filósofo, a ocuparse “a fondo en asegurarse ese dominio sobre la circunstancia –dominio sobre la materia– y sobre los hombres”; de aquí “las maneras del *gentleman*”, según Ortega, esto es: “su espíritu de justicia, su veracidad, el pleno dominio de sí fundado en el previo dominio de lo que le rodea, la clara conciencia de lo que es su derecho personal frente a los demás y el de los demás frente a él; es decir, de sus

---

<sup>63</sup> Hablo de ‘prueba de fuego del héroe’ en *TRM* porque esa fiesta que organiza Wheeler es sobre todo un pretexto para probar la capacidad visiva de Deza y ver si reconoce que Beryl, la supuesta novia de Tupra con la que este aparece allí acompañado, en realidad no es tal cosa, sino su ex-mujer (vid. págs. 92-3, 98-9, 111-3). Ahí se ve también en parte el interés de esta novela por los “elementos architípicos de la literatura popular, de los cuales el más sobresaliente es la pertenencia del protagonista a una sociedad secreta”, como ha dicho Azúa: “este sueño de todo adolescente viene de lejos, posiblemente del *Wilhelm Meister* de Goethe. Y ha provocado siempre una emoción intensa en el lector” (Azúa 2009, 51). En cierta forma, Marías ha llevado ese sueño a la realidad con su famoso Reino de Redonda, como es sabido. Por otra parte, prueba de esta fascinación que tiene Marías por esa clase de caracteres masculinos irresistibles están, junto a la descripción ya citada de Tupra que hace Deza, estas palabras de María Dolz al inicio de *LE* al imaginar cómo debe ser la vida del hombre desconocido que ve en la calle cada mañana: “tenía unas facciones muy gratas y una expresión varonilmente afectuosa, lo cual lo hacía atractivo de lejos y me llevaba a suponerlo irresistible en el trato” (19); o asimismo estas otras de Juan de Vere al empezar a intuir en *AEM* el carácter del inquietante Doctor Van Vechten: “En aquellas facciones se adivinaba un carácter triunfador y expansivo” (247); o todavía más las que piensa el León en *EHS* sobre su contrincante en la conquista amorosa de Natalia Manur, el banquero Manur (121).

deberes”, “el *fair play*” (Ortega 2015, 102-3). En profunda consonancia con estas “maneras del *gentleman*” que describe Ortega está lo defendido por Javier Marías en su curioso «Elogio del egoísta», donde llega a afirmar, con evidente ironía pero también con convicción, que, frente a la figura del “altruista –en el fondo un justiciero–”, que “acaba por creer que los deseos y necesidades de todo el mundo son los mismos, y por ello lleva a cabo un proceso de nivelación que a la postre se vuelve contra *cada* individuo” (el énfasis es del autor), “el egoísta, por el contrario,

suele ser un perfecto conocedor de sí mismo, y en principio no tenderá nunca a confundirse con los demás, menos aún a *usurpar* la personalidad de los demás. Precisamente porque no está facultado para ponerse en su lugar, no dejará nunca de verlos como individuos provistos de un campo de intereses y deseos propios, en el fondo tan respetables como los suyos. El egoísta discriminará, discernirá, sabrá ver mejor al no verse a sí mismo realmente equiparado o involucrado con los demás. [...] Es una de las pocas y agradables figuras que, por suerte, no intenta convertir ni salvar a nadie. Y es por ello, en última instancia, el único capaz de ver la verdad (Marías 1999d, 173).

Pues bien, aunque sin poderse defender críticamente una influencia o imitación conscientes, la literatura de Javier Marías se refleja en la literatura sentimental en este sentido, en el estilo noble que entre otras cosas obligan a mirar y reconocer al otro, pero también en la defensa a ultranza del individuo, y que desembocan en su idea de la perspectiva y la individualidad propia como la visión de la verdad (sobre esto me volveré a expresar en el segundo capítulo, cuando veamos la necesidad de la perspectiva propia para construir el mundo). Más aún lo es, sentimental, en el otro sentido, el elemento que hemos visto de la *traducción* “de miradas y gestos”, y que hace de su literatura el análogo de los “traductores” que creara Sterne. Asumida esta posición perspectiva individual, que es la de la persona, paso ahora a analizar cómo se hace efectivo el reconocimiento fisonómico según nos lo sugiere esta obra.

#### 4. Rostro, posibilidad y estructura dramática

La obra de Javier Marías puede tomársela por esto, en mi opinión, como la defensa clara, no programática ni aleccionadora sino intrínseca a la propia cosmovisión del autor, de ese valor de distinguir los rasgos y circunstancias de las personas, y que así nos anima a los lectores a hacer otro tanto, sobre todo porque también vemos los aciertos de intentarlo. De la eficacia de la operación parece dar fe el acierto frecuente de estos personajes, como cuando el capitán Kerrigan acierta, como vimos, la causa de la impaciencia del caballero del hotel o cuando el tenor adivina la personalidad de la pareja del tren o el profesor sin nombre escruta las de los invitados a la cena oxoniense. Si consideramos con atención a aquellos que están a nuestro alrededor, *si los vemos*, parecen decir estos personajes, seremos capaces de conocerlos mejor.

Cierto es que las historias de Marías se narran siempre desde el recuerdo, como bien advierte Pittarello a propósito de las meditaciones del León en *EHS*: “toda retrospección objetiva no es más que el efecto de cierta construcción del discurso, ya nadie se llama a engaño sobre este asunto” (Pittarello 2006b, 8)<sup>64</sup>, y hasta podríamos pensar que la narrativa de Marías no es, por esa misma condición retrospectiva, sino “*engañosamente* visual”, como afirma su hermano Miguel Marías (2005, 18).<sup>65</sup> Algo parecido podría decirse de las columnas de Franco y Hitler, sobre las que ya reconocía su autor, como hemos visto, que “es fácil hablar a toro tan pasadísimo” (Marías 2013f, 70), del mismo modo que, en *TRM*, por otra parte, nunca llegan a confirmarse los resultados de las visiones de Deza en el MI6 (“nunca supe a las claras si había acertado en algo”, “no se me comunicaban los resultados”

---

<sup>64</sup> Más aún, en el caso de *EHS*, como señala Pittarello, el narrador “no se limita a ofrecer una versión subjetiva de su historia”, sino que “le añade a propósito un elemento arbitrario que ni él mismo puede controlar, dado que relata no tanto la experiencia vivida, sino lo que sigue soñando acerca de ella”, de modo que “se trata de un pasado sometido al doble filtro de los sueños y la escritura” (Pittarello 2006b, 8, 11).

<sup>65</sup> También como Pittarello, Miguel Marías se refiere a la circunstancia de que esta narrativa esté “hecha –como toda verdadera literatura– fundamentalmente de palabras, y por eso algunos creen, al hilo de la lectura, al visualizarlas pese a lo escasamente descriptivo que suele ser Javier, que sus novelas son «muy cinematográficas»” (Miguel Marías 2005, 18). Aunque ya hemos dicho, como se entiende aquí, que también las palabras, el pensamiento en general, son, como dice Ortega, un “estar *viendo* algo” (Ortega 2004-12, IX: 605n).

[225]). Por otro lado, lo que tenemos en las novelas son, claro está, huelga decirlo, relatos de ficción, que en principio el autor puede manipular a su antojo. Ahora bien, con todo eso, sería erróneo, sin embargo, por más que así se haya solido hacer, despreciar la importancia clave que se les concede aquí al rostro, al cuerpo, al ojo sobre todo, al físico en general como puerta de acceso a ese saber personal en unas descripciones que desde luego no son muy extensas en lo que se refiere a la información física u objetiva pero que ya sirven para que el lector capte esa visión. No solo *TRM* sino su obra de madurez en general se basa, en efecto, en la visión de realidades que, aun desde el recuerdo, acontecen de forma presente e inmediata, en rostros, gestos, miradas, expresiones, cuerpos, formas de hablar, vestimentas y objetos, y en todo lo que late bajo esa realidad actual, en sus posibilidades o potencial. Por eso me parece, como ya dije en la introducción, que en general se ha eludido, equivocadamente, el carácter vital y cotidiano del saber que más le interesa a Marías, el saber a qué atenerse que en esta narrativa se desarrolla y manifiesta en el tratamiento de esos elementos.

Ahora bien, ¿cómo se logra este saber? Dos, en general, según se sugiere en estos textos, son las claves que apoyan esta visión: el rostro y la palabra. Empecemos por esta última.

Si nos guiamos por los profesionales del MI6, y dejando a un lado los antecedentes de intérpretes de personas que aparecen en otras historias fuera de *TRM* (por ejemplo, el guardaespaldas del cuento ‘Prismáticos rotos’, personaje dedicado profesionalmente a “adivinar intenciones” [*CFM*, 50])<sup>66</sup>, hay que recurrir primero a *TLA*, donde ya descubrimos el uso especial que hacen los servicios secretos británicos de esta facultad visiva: “se trataba”, le explica brevemente Toby Rylands al narrador hablando de su

---

<sup>66</sup> Así lo explica, en efecto, ese personaje en ese cuento: “este es un trabajo de mucha tensión y a la vez inactivo, hay que estar alerta permanentemente, todo consiste en anticiparse, en un par de ocasiones me he abalanzado sobre personas ilustres que solamente iban a saludar a mi jefe. Les he puesto las manos a la espalda y las he reducido, sin ningún motivo, se han llevado algún golpe ducho. Me he ganado broncas por ello. Así que hay que tener mucho cuidado, no anticiparse demasiado. Hay que adivinar intenciones, eso es. Luego, casi nunca pasa nada, y se hace difícil mantener la vigilancia si uno tiene la sensación de que en realidad no hace falta” (‘Prismáticos rotos’, *CFM*, 50)

colega de Oxford Alec Dewar, “de que expusiera su parecer personal a partir del tono, las inflexiones de la voz, la manera en que los interrogados respondían” (215). He aquí uno de los elementos que, junto al rostro, mejor permiten saber a qué atenerse: la forma de hablar. Lo decía Marías en una entrevista hablando de *TRM*: “trato de los temas que me interesan como persona, sobre todo de la búsqueda de la esencia de las personas, de cómo se descubre en el hablar y en el callar” (cit. en García 2002). Y lo ha explicado con detalle también en sus columnas: “la manera en que hablamos dice mucho de nosotros, es una fuente de información magnífica para saber muy pronto a qué atenerse o por lo menos sospecharlo”:

Según lo que una persona diga podremos querer acercarnos o rehuirla, considerarla educada o despótica o relamida o enemiga (o machista o racista, por supuesto). Cuando en tiempo de Franco alguien se refería a él como al ‘Caudillo’ o al ‘Generalísimo’, ya sabíamos por dónde andaba políticamente el hablante y que más valía evitarlo; lo mismo con quien lo llamaba ‘el enano de El Pardo’, podíamos aproximarnos y entablar una charla sin demasiada animosidad o recelo (Marías 2012d, 118-9).

Lo explicaba Marías en «El habla intransferible», escrita en 1994 a propósito de uno de los temas que en los últimos tiempos se han vuelto más centrales en su columnismo: los empeños del mundo actual por uniformizar el lenguaje dentro de los límites de “lo políticamente correcto”. “Tratar de uniformizar y falsear la lengua no es sólo un atentado contra la libertad de cada uno”, dice el escritor, “sino que también supone privarnos de un elemento indispensable de conocimiento, de precaución, de discernimiento, de protección y defensa. Según el habla particular de alguien podemos querer tener trato con él o no, y sin ese dato fundamental estaríamos más inermes” (Marías 2012d, 118). Por eso las consecuencias de borrar esa identidad lingüística –pues “el habla de cada uno es tan intransferible como las huellas dactilares, es como si también tuviéramos unas huellas lingüales que sólo conocemos nosotros y los demás intuyen” (Marías 2012d, 118)– pueden ser terribles, como señala también el autor en «Un maravilloso manual de fingimiento», columna ya de 2002:

Y así, con esta uniformidad impuesta, no hay forma de saber quién es quién, ni cómo es cada uno. Se ha hecho obligatorio el disfraz de cordero, lo cual ha venido

de perlas a muchísimos lobos. Digámoslo simple pero claro: si todo el mundo habla igual y utiliza los mismos términos asépticos; si todo el mundo se declara demócrata, tolerante y antirracista porque lo contrario está demasiado mal visto; si el uso de palabras normales y precisas y meramente descriptivas (*negro* sería una de ellas) es condenado por una sociedad tan opresora como taimada; *¿cómo podemos distinguir entonces?* ¿Cómo podemos saber quién es en verdad demócrata y quién se lo proclama tan sólo por conveniencia? ¿Quién no es racista y quién sí, pero se lo calla para no asustar? ¿Quién no es machista y quién sí, pero lo disimula? Lo que ha conseguido el lenguaje políticamente correcto ha sido entregarles, gratis, un maravilloso instrumento o manual de fingimiento a los gangsters, a los canallas, a los racistas, a los fascistas, a los maltratadores y a los totalitarios. Ahora conocen la sencilla fórmula para no pasar por tales. Y el problema es que no van a dejar de ser lo que sean, en cada caso, sino que se les ha confeccionado un estupendo disfraz, multiusos, de cordero (Marías 2012e, 142; mi énfasis).

Seguramente por eso, para poder aclarar un poco las cosas, decidió Marías en su momento componer su «Breve y arbitraria guía estilística para detectar farsantes», del año 1996, así como su «Breve y arbitraria guía demográfica para detectar cursis» de 1997, dos ejemplos impagables de la atención que le ha dedicado siempre este autor a la lengua y a su uso por parte de la gente y en las que se recogen “algunos ejemplos de vacuidades o pomposidades varias de la escritura y el habla que me inducían a sospechar que detrás había un farsante” –en el caso de la primera– o “un cursi” –en el de la segunda (Marías 2012g, 162; 2012f).<sup>67</sup>

Pero qué duda cabe de que en esta obra, más allá de la lengua o el estilo del habla, para *distinguir* la clave última se encuentra en el rostro. Más allá de la incertidumbre, en general el rostro nos da mucha información, piensa el novelista: “Ya sé que la cara no es el espejo del alma y que a nadie debemos juzgarlo por su físico. Pero todos lo hacemos en nuestro

---

<sup>67</sup> Otro ejemplo, este más reciente, de este tipo de ‘catálogos’ lingüísticos se halla en Marías 2017b, en el que por cierto el autor recordaba esas guías de los años 90 en las que había recogido una serie de “expresiones o latiguillos que *a mí* –reconocía que mi subjetividad mandaba– me servían para saber en seguida si quien escribía o hablaba era un impostor, un mentecato, un cantamañanas o incluso un hipócrita” (Marías 2017b). Algo de esa necesidad y valorización de la honestidad en el trato interpersonal y del rechazo por tanto al disfraz que se sugiere en esas columnas lo sugiere también el personaje de Wheeler cuando, en *TRM*, se queja de lo que él considera la tradicional formalidad hipócrita de la izquierda: “Disfraces, retórica, uniformes más austeros y más engañosos por ello, facetas o modalidades más solemnes de lo mismo, siempre odioso y siempre injusto, e invulnerable, lo mismo. Prefiero que a los hijos de puta se les note que lo son desde el principio en la cara, al menos uno sabe a qué atenerse y no hay que convencer a nadie, es mucho esfuerzo añadido. Todos aplastan, parece mentira que no se sepa *ab ovo*, poco importa que varíe la causa, la causa pública, o los motivos propagandísticos. Los farsantes y los ingenuos trascendentales los llaman motivos históricos o ideológicos” (90).

fuero interno: nos sirve de protección y guía, aunque en modo alguno sea ésta infalible. Pero qué quieren: hay rostros y miradas que nos inspiran confianza o desconfianza, y los hay que intentan inspirar lo primero y *no logran convencernos*” (Marías 2017a; mi énfasis). (He ahí, de nuevo, la necesidad del convencimiento personal, a la que antes me referí y sobre lo que volveré en la última sección de este capítulo).

En el rostro, y en el conjunto del cuerpo en realidad, pero sobre todo en el rostro, tiene lugar la confluencia entre las dimensiones externa e interna de la persona. Lo que en el rostro del prójimo es patente puede revelar, en virtud de una interpretación adecuada, lo que en él es latente o está oculto, y que es nada menos que su futuro, o dicho con más exactitud, lo que en él puede darse, su potencial, sus “posibilidades”. No es irrelevante que sobre esta capacidad profética y personal de la visión encontremos la principal orientación teórica precisamente en las obras de Julián Marías, uno de los filósofos contemporáneos que más ha hablado del rostro y de la facultad para la observación fisonómica que posee todo individuo, alguien que pensaba que “el conocimiento más verdadero que podemos alcanzar de una persona es el que nos proporciona la contemplación de su rostro; tanto más hondo y más complejo, cuanto más real esa contemplación”:

Desde la fugaz visión de una fotografía que apresa un instante de la cara hasta la morosa asistencia a innumerables horas de vida de un rostro mirado durante años con amorosa atención, hay multitud de grados intermedios. Pero lo decisivo es que en la cara, abreviada y resumida en los ojos, es donde sorprendemos a la persona, donde la descubrimos y hallamos por primera vez, donde asistimos a su trayectoria, donde vemos incoarse otras trayectorias no seguidas y que son parte virtual de su biografía íntegra, donde podemos leer muchas veces ese balance vital que la persona hace de vez en cuando (Julián Marías 1987, 134).

En realidad, es Ortega quien restituye a comienzos del siglo XX la importancia del cuerpo en la relación del individuo con el entorno, y lo hace enfrentándose a toda una tradición en el que había primado el pensamiento ‘desencarnado’ y ‘despersonalizado’. Como explica Belén Altuna, en la modernidad laica ha primado el dualismo que establece con vigor Descartes en el siglo XVII, según el cual “cuerpo y alma serían dos sustancias completas, diferentes y separadas”: el primero sería “pura extensión (*res*

*extensa*) y se movería por causas mecánicas, mientras el alma –a partir de ahora, más bien la *mente*, o más en concreto, la *conciencia*– sería puro pensamiento (*res cogitans*”); el resultado de esta tradición racionalista: “un tratamiento médico-científico mecanicista del cuerpo”, y con él, el “pensamiento *desencarnado*, pura abstracción sin anclaje en la corporalidad situada y concreta” (Altuna 2010, 24). Y es aquí donde Ortega, como explica Altuna, mucho antes que Marcel, Sartre o Merleau-Ponty, y corrigiendo con ello a Husserl y a Heidegger y, por supuesto, al mismo Descartes, viene a subrayar la ‘corporalidad’ de la existencia humana, pasando “de pensar el cuerpo como objeto o exterioridad mecánica a pensar el cuerpo subjetivo, el cuerpo *propio*, el cuerpo fenomenológico o vivencial” (Altuna 2010, 25). En palabras de Ortega: la persona “se confunde con el cuerpo”:

Es falso, es inaceptable pretender seccionar el todo humano en alma y cuerpo. No porque sean distintos, sino porque no hay modo de determinar dónde nuestro cuerpo termina y comienza nuestra alma. Sus fronteras son indiscernibles como lo es el límite del rojo y del anaranjado en la serie del espectro: el uno termina dentro del otro (cit. en Altuna 2010, 25).

Esto significa que “el cuerpo humano tiene una función de representar un alma; por eso, mirarlo es más bien interpretarlo. El cuerpo humano es lo que es y, *además*, significa lo que él no es: un alma. La carne del hombre manifiesta algo latente, tiene significación, expresa un sentido”, dice el filósofo (cit. en Altuna 2010, 25).

Ahora bien, más allá de estas alusiones al cuerpo, es Julián Marías quien le dará verdadera consistencia teórica al argumento planteado por su maestro al construir la estructura filosófica necesaria entre la idea metafísica de la realidad radical de la vida de cada cual que descubre Ortega y lo que Julián Marías llamaba “la estructura empírica de la vida humana” y que es, como ha dicho Helio Carpintero, esa “nueva dimensión «antropológica» de la vida” que “representa su efectiva ‘encarnación’” (Carpintero 2008, 85), la de la persona concreta que es cada cual. Aquí entran elementos como ‘corporeidad’, ‘sensibilidad’, ‘condición sexuada’, ‘edad’, ‘lengua’, y por supuesto el rostro, que es sin duda el primer elemento que posibilita ese reconocimiento personal del que estamos hablando y que trata, de forma no

programática pero sí consistente, Javier Marías.<sup>68</sup> Esta idea, que ya hemos visto apuntada en la columna del «Distinguir de personas», es en efecto clave en todo el pensamiento de Julián Marías y alcanza su primera gran articulación teórica en su *Antropología metafísica*.

La persona, explica allí Julián Marías, se hace “*inteligible*” en su rostro; en él hallamos ese “repertorio de posibilidades que en principio no se actualizan” y que constituye a la persona (Julián Marías 1987, 131, 129). En la cara hallamos, en otras palabras, el potencial de la persona, lo que en ella es posible. “Ninguna otra parte del cuerpo tiene en el mismo grado carácter proyectivo, programático y viniente” (1987, 130):

El rostro es *programático*; en él vemos lo que la persona va a ser, va a hacer; y esto en dos sentidos bien distintos pero conexos: la intención inmediata, el proyecto vital. Reconocemos una cara, por lo tanto, como benévola, indiferente, desdeñosa, altiva, suplicante, amorosa, despechada, colérica, etc. Más allá de esta *expresión* cambiante, en principio pasajera, ahora actual, vemos la pretensión general o proyecto vital de la persona en cuestión, entendemos *quién* quiere ser. Si a lo primero llamamos, con un término usual, expresión, podríamos reservar para lo segundo el nombre *significación*; lo mismo que hablamos de una cara expresiva, podríamos hablar de una significativa. La expresión afecta primariamente al «estado de ánimo», a la vida psíquica; la significación deja ver su fundamento biográfico, la vida personal (Julián Marías 1987, 132-3).

Cuando en *TRM* Deza y sus compañeros del MI6 se dedican a escrutar los rostros están tratando de articular precisamente lo que argumenta Julián Marías: la “expresión” del rostro, pero también su “significación”, esto es, los proyectos, las intenciones, lo que la persona pretende en su vida, ese programa del futuro desde el que cada cual vive su vida; lo cual nos trae consigo una concepción ontológica y metafísica muy particular, también presente en las historias mariescas, pues “el hecho insoslayable”, como señala Julián Marías, “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,

---

<sup>68</sup> Desde mi punto de vista, mucho más que Emmanuel Levinas, cuya obra se suele citar como primera referencia en las discusiones contemporáneas en torno al rostro –lo hace por ejemplo con atención Altuna (cfr. Altuna 2010, 251-262)–, es la reflexión de Julián Marías la que desarrolla un planteamiento filosófico más profundo y consistente, al mostrar no solo, como hace Levinas, el aspecto ético implícito en la visión del rostro, sino también los elementos metafísicos y ontológicos que esa observación implica.

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 1987, 28).

La persona solo puede vivir su vida pensando en lo que hará después, mañana, en el futuro, vive el presente en consideración de lo que ha de venir; la persona está unida a “la futurición, a esa tensión hacia delante –o pretensión– que es la vida” (Julián Marías 1987, 42). Por esta razón podemos decir que las personas viven primariamente en la esfera irreal de la posibilidad: “se trata del futuro, y más en general de la posibilidad” (1987, 28), dimensión esta cuya importancia en las historias de Javier Marías ya he mencionado anteriormente.

En efecto, la inclusión frecuente que ha hecho Javier Marías de fotografías en sus textos es en este sentido muy interesante. Más allá de los ejemplos citados de Franco y Hitler, cuyas caras ya hemos ‘leído’, nos podríamos referir a varios otros ejemplos de los textos de Marías en los que el novelista practica este tipo de ejercicio fisonómico, incluidos sus textos de ficción. En *TLA*, por ejemplo, hay una foto del escritor inglés John Gawsorth en cuyo “rostro generoso” el narrador distingue, entre otros rasgos, “una mezcla de picardía o divertimento y ensoñación o nostalgia” (155), y en *TRM*, junto a algunas imágenes de amigos y parientes, hallamos el retrato al óleo de una familia a la que Deza imagina no demasiado feliz: la expresión de la madre se aparece “muy ausente o nada vivaz, aunque hubiera en su mirada un vestigio de sosegada, casi indiferente determinación”, mientras que la del padre es “aún más fría que la de su mujer, casi despreciativa, casi acerada y casi cruel”, y la de uno de los niños muestra “los ojos más despiertos, se lo diría completamente ajeno al grupo, como si quisiera salirse ya pronto de él, y también de su corta y paciente edad” (1071-3).<sup>69</sup> En cuanto a los textos de no ficción, junto a algunos

---

<sup>69</sup> La imagen se corresponde con los retratos *Pedro María Rossi, conde de San Segundo* y el de *Camilla Gonzaga, condesa de San Segundo, y sus hijos*, ambos pintados por Girolamo Francesco María Mazzolla, Il Parmigianino, entre 1535 y 1538, hoy en El Museo del Prado de Madrid.

artículos<sup>70</sup>, habría que subrayar los volúmenes de semblanzas *VE* y *Miramientos*, dos libros con fotografías de escritores a los que Marías se acerca, como explica en el prólogo al primero, no al modo de los eruditos contemporáneos que consideran cualquier pequeño detalle biográfico, con frecuencia “inútil”, sobre los personajes fotografiados (o retratados, como en el caso de Sterne o Dickens), sino más bien a través de un ejercicio creativo que traduce esas imágenes en historias, y aún así evitando introducir “nada inventado en ellas (esto es, ficticio desde su origen)”, solo “algunos episodios o anécdotas ‘adornados’” (Marías 2000b, 15, 17). La creación o descripción imaginativa, y no el dato biográfico conocido, es lo que cuenta aquí.

Elide Pittarello, que ha analizado con detalle el uso de fotografías en *TLA* y *TRM*, sostiene que estas imágenes representan “un testimonio concreto de lo real que certifican lo que *ha sido* con certeza, y que por tanto abre, dice la crítica, “brechas” en el conocimiento intangible o “saber sin fundamentos” que el novelista persigue en sus textos (Pittarello 2009, 95, 112). Según lo plantea Pittarello, la obra de Marías, que defiende la autonomía de la ficción con respecto a “lo real”<sup>71</sup>, encontraría en esas imágenes los “fundamentos” que demuestran que, pese a las pretensiones del autor, cualquier historia requiere finalmente un elemento tangible y material –real– que la sostenga; en otras palabras: la persona de la que hablo es real, ‘ha existido, y esto lo sé porque la imagen lo prueba. Esto no obstante, aparte de ser memoria y prueba de “lo que *ha sido*” y por tanto lazo indispensable con “lo real”, lo cierto es que las imágenes de Marías con frecuencia nos muestran también *lo que puede ser* (o *lo que pudo ser*, si la persona retratada ya no vive, como suele ser el caso de la mayoría de estas imágenes). Lejos de agotar su significado mostrando una imagen que ya ha concluido, los rostros de estas imágenes revelan al observador una verdad

---

<sup>70</sup> Por ejemplo ‘Rodin contiene la respiración’ (sobre el escultor francés), o ‘El irreconocimiento’ (en torno al *Die Monochromie der Erinnerung* de Jan Peter Tripp), ambos en Marías 2013.

<sup>71</sup> Sobre esto, Rico decía que Marías “ha repetido pertinazmente la idea modernista de que la obra de arte, literaria o no, es una realidad autosuficiente, y la ficción un lenguaje autorreferencial” (Rico 2009, 42).

en la que lo que es “real” es ‘lo actual’ pero también ‘lo posible’, que es esa dimensión que en última instancia más le interesa a Javier Marías, o sea, lo que la persona es tanto como lo que la persona *puede*, o *pudo*, haber sido – la vida, en suma. El dato común, el recurso biográfico, la evidencia científica o la prueba no son aquí tan importantes como ese margen para la imaginación que el observador recibe de una cara que, por usar las palabras de Julián Marías, no está nunca “dada” del todo:

La cara es una estructura dramática, que «viene» hacia mí, que avanza hacia adelante, y eso quiere decir hacia el futuro: es el órgano somático de la futurición. Por eso, la cara no está nunca «dada», sino que, a lo sumo, se está dando. Por eso es interesante, con un interés que no es meramente plástico –y por tanto contemplativo–, sino literalmente dramático. Deberíamos decir que no «vemos» el rostro humano, sino que «asistimos» a él (Julián Marías 1987, 131-2).

Esto es así porque para las personas humanas, buena parte de su realidad, de lo que son, de lo que viven, tiene que ver con ese mundo irreal pero ineludible de lo que ha de venir; por eso la persona, dice Julián Marías, “no está nunca «dada», no es *solo* real, es programática o proyectiva, «está viniendo», su ser es un «ir a estar» o un «disponerse a ser»” (1987, 47), y la cara es el órgano que más claramente exhibe esto. Encontramos aquí, en estas palabras de Julián Marías, un fiel reflejo, pero a la vez complemento indispensable, de aquella idea fundamental de Ortega que concebía “la vida como drama”:

la vida es drama –el carácter de su realidad no es como el de esta mesa cuyo ser consiste no más que en estar ahí, sino en tener que írsela cada cual haciendo por sí, instante tras instante, en perpetua tensión de angustias y alborozos, sin que nunca tenga la plena seguridad sobre sí misma. ¿No es ésta la definición del drama? El drama no es una cosa que está ahí, no es en ningún buen sentido una cosa –un ser estático– sino que el drama pasa, acontece, se entiende, es un pasarle algo a alguien, es lo que acontece al protagonista mientras le acontece (Ortega 2012, 91-2).

Y como reflejo de esta estructura metafísica dramática, que “acontece”, que nos descubre Ortega, está, pues, el rostro, nunca tampoco estático, en constante ‘hacerse’: “En la cara, la persona está *aconteciendo*”, como dice Julián Marías, “lejos de ser inerte y estática, simple porción de materia orgánica con forma y color determinados, la tensión de los músculos, la

contextura de la piel, esa acción continua y renovada a un tiempo que es mirar, todo eso hace que la cara esté siempre haciendo algo, y en ello se esté haciendo” (Julián Marías 1987, 131).

En mi opinión, resulta indudable que mucho del problema gnoseológico que nos proponen la obra de Javier Marías surge de hecho de nuestra propia dificultad, como lectores y críticos, para entender que, con respecto al saber de las personas con sus vidas, lo que consideramos ‘real’ o ‘verdad’ va mucho más allá de lo que esas personas son en su presente material y demostrable. En nuestra búsqueda de un “fundamento” inequívoco, olvidamos que “la perspectiva de la vida es distinta de la perspectiva de la ciencia”, como decía Ortega (2012, 149). A esta perspectiva vital, no científica, y por tanto imaginativa y también potencial, es a la que nos empujan y descubren los textos de Javier Marías. Es la que nos descubre, por ejemplo, el León de Nápoles cuando nos explica que la relación ilícita de dos amantes que disimulan en una fiesta en presencia de sus cónyuges se revelará en el “saludo breve y cortante”, en “las manos que no saben estrecharse (habituadas a otros contactos que no son civiles)”, en “el cruce de miradas excesivamente opacas”, en “la afabilidad y solicitud medrosas” (66). Como dice el León, “son estos detalles, a veces mucho más imperceptibles e insignificantes, a veces de carácter contradictorio a lo que descubren, a veces deliberados y a veces involuntarios, *los que nos permiten siempre conocer, sin pruebas*, el sesgo de la relación entre dos personas” (66; mi énfasis).<sup>72</sup> Los detalles revelan verdades, nos sugieren estos textos, sin necesidad de pruebas, pero solo aquel que posea cierta ‘sutileza’ para ello podrá captarlo –y de ahí el desprecio del capitán Kerrigan en *TH* hacia el marino que insiste en cuestionar su sinceridad: “Usted, marino, es tan poco sutil que nunca podría darse cuenta de cuándo estoy fingiendo y cuándo no, y por ello no le reprocho que piense que ahora lo hago” (192-3), lo mismo que el narrador sin nombre de *TLA* por dos de sus compañeros de mesa en la cena oxoniense: “Brownjohn y Willis eran sus

---

<sup>72</sup> Se observará el paralelismo de esta escena de *EHS* con la escena de *TRM* en la fiesta de Wheeler, cuando Deza trata de descubrir cuál puede ser la relación entre Tupra y su supuesta novia.

nombres, hombres de ciencia de mediana edad y por tanto de escasos reflejos” (72). Como dirá Casaldáliga en *ES*: “las explicaciones científicas siempre me han resultado pueriles y un tanto enojosas, y no convencerán jamás al alma inconforme o simplemente imaginativa” (19).

Aunque es desde luego en *TRM* donde ese desprecio por la ciencia pura como condición absoluta, desprecio que en realidad ya había existido desde siempre como se ve, alcanza sin embargo su plena articulación. Así lo vemos en esta reflexión fundamental, síntesis de toda esta perspectiva que planteo, que desarrolla Peter Wheeler para explicar la falta de discernimiento de las personas hoy en día:

Nuestros tiempos se han hecho ñoños, melindrosos, en verdad mojigatos. Nadie quiere ver nada de lo que hay que ver, ni se atreve a mirar, todavía menos a lanzar o arriesgar una apuesta, a prever, a juzgar, no digamos a prejuzgar, que es ofensa capital, oh, es de lesa humanidad, atenta contra la dignidad: del prejuzgado, del prejuzgador, de quién no. Nadie osa ya decirse o reconocerse que ve lo que ve, lo que a menudo está ahí, quizá callado o quizá muy lacónico, pero manifiesto. Nadie quiere saber; y a saber de antemano, bueno, a eso, se le tiene horror, horror biográfico y horror moral. *Se requieren para todo demostraciones y pruebas*; el beneficio de la duda, lo que así se ha llamado, lo ha invadido todo, sin dejarse una sola esfera por colonizar, y ha acabado por paralizarnos, por hacernos formalmente ecuanímenes y escrupulosos e ingenuos, y en la práctica idiotas, completos necios. [...] Hoy se detesta la certidumbre: eso empezó como moda, quedaba bien ir contra ellas, los simples las metieron en el mismo saco que a los dogmas y las doctrinas, los muy ramplones (y hubo entre ellos intelectuales), como si todo fueran sinónimos. Pero la cosa ha hecho fortuna, ha arraigado, y hasta qué punto (255-6; mi énfasis).

Esta reflexión de Wheeler es, como digo, clave para entender toda la consistencia filosófica implícita en la literatura de Javier Marías, para entender, sobre todo, el plano gnoseológico y metafísico raciovital en el que nos sitúa esta obra y que surge del desprecio ante la negación por parte del mundo actual de las capacidades gnoseológicas de las que es poseedor el individuo, la capacidad para ver de la persona humana: “Nadie está dispuesto por tanto a saber con certeza nada, porque las certezas se han abolido, como si estuvieran apestadas. Y así nos va, y así va el mundo”, como volverá a lamentar Wheeler (259).

La conexión con el pensamiento de Ortega y, en especial aquí, de Julián Marías resulta inequívoca, pues tal es el problema filosófico contra el que durante mucho tiempo estuvo peleando el padre del novelista: nuestra

tendencia, en el campo del saber, a dar por bueno solo aquello que puede ser materialmente verificado:

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).

El hecho de que nuestra capacidad para ‘distinguir’ no pueda ser materialmente probada o que tenga que ver con la imaginación no revoca su valor genoseológico ni lo convierte en algo inexistente. Como afirma Deza, su “don” “no es nada sobrenatural”, “ni tampoco tiene que ver con facultades extraordinarias ni con la adivinación siquiera”, sino con un mero saber, con una, por tomar una palabra de Wheeler, “presciencia”:

Había empleado la palabra ‘*prescience*’, culta pero no tan infrecuente en inglés como lo es en español ‘presciencia’, entre nosotros nadie la dice y casi nadie la escribe y muy pocos la saben, nos inclinamos más por ‘premonición’ y ‘presentimiento’ y aun ‘corazonada’, todas tienen más que ver con las sensaciones, un palpito –también eso existe, coloquialmente–, más con las emociones que con el saber, la certeza, ninguna implica el *conocimiento* de lo que aún no existe y no ha sucedido (nada que ver, por tanto, con las profecías ni los augurios ni las adivinaciones ni los vaticinios, menos aún con lo que los sacamuelas de hoy llaman ‘videncia’, todo ello incompatible con la mera noción de ‘ciencia’) (95).

También como estos personajes Julián Marías valoraba pues la fisiognómica, de la cual pensaba que “es –debería ser– una de las grandes disciplinas humanas”, pero que “el racionalismo –que ha consistido en simplificar, esquematizar y rebajar la razón– ha dejado poco lugar” para él:

Tan pronto como se disuelve la cara en «facciones» o «rasgos» y se pretende dar una significación a cada una de sus formas, se priva al rostro de lo que verdaderamente es: la versión somática de un proyecto vital y de una biografía realizada hasta cierto nivel. Lo mismo que «vemos» la edad aproximada de una persona en su rostro –en su rostro, y no en el deterioro físico, porque esto acontece antes de que se inicie–, vemos también la persona de quien es esa cara. La posibilidad del disimulo –y correlativamente de nuestro engaño– no prueba más que una cosa: que la persona es visible, y por eso hay que disimular cuando se pretende esconderla. Todo conocimiento real está expuesto al error, y no iba a ser una excepción el conocimiento fisiognómico; pero probablemente se cuenta entre los más certeros y seguros, si se atiende a lo que se ve y se posee una pauta adecuada de interpretación, que es requerida precisamente por tratarse de un conocimiento biográfico (Julián Marías 1987, 133-4).

Como dice Deza: “eso puede saberse, porque los hombres llevan sus probabilidades en el interior de sus venas”, en realidad “los indicios rara vez engañan si sabemos distinguir los significativos”; eso “puede saberse. Con equivocaciones, claro, pero con muchos aciertos” (46, 465). O como dice el personaje de Cromer-Blake en *TLA*: “de la mayoría de las personas se sabe o se intuye, a partir de cierta edad, qué quieren o qué se proponen, qué les interesa de veras o por lo menos a qué les gusta dedicar su tiempo” (98). El problema, de nuevo, como dice Julián Marías, es ese “inveterado apriorismo fundado en una idea previa de lo que es la realidad –identificada con las cosas– [el cual] ha hecho que no se vean las realidades que no se ajustan a ese esquema”; de ahí que las «enumeraciones» de realidades suelen ser deficientes, que muchas realidades, aun de las más efectivas, no hayan conseguido ser reconocidas en la filosofía o hayan sido constantemente suplantadas: “no se ha advertido que hay realidades que consisten primariamente en posibilidades (o imposibilidades)” (Julián Marías 1971, 61).

Este último hecho es evidente en la realidad de la vida humana, como nos muestran las historias de Javier Marías en su afán continuo de distinción de ‘posibilidades’ y que además, con eso, nos sitúa en un plano ontológico donde lo real va más allá de lo material y presente, de ‘lo real’ en el sentido más convencional. Como dice Julián Marías, “la vida es futuriza, anticipación de sí misma desde el presente y, por tanto, es primariamente una realidad imaginaria o, mejor, imaginativa” (1971, 189). Del mismo modo, nuestra capacidad para “distinguir” se basará en el mismo supuesto: “la percepción solo permite una *reacción* a lo real y presente, al estímulo; pero la vida humana opera esencialmente en la anticipación del futuro, en vista de lo que *no está ahí dado*, y por tanto no se puede percibir” (1970, 47; el énfasis es del filósofo). Dicho de otro modo: que

la percepción, cuando se trata de personas, es insuficiente y puede inducir a error. Lo decisivo es la imaginación. Se percibe la corporeidad, especialmente el rostro, pero no se puede uno quedar en lo visto, sino en lo que se revela, descubre, es decir, el proyecto vital que a la vez se esconde y se manifiesta en el rostro (Julián Marías 2002a, 557).

A los visionarios del M16 –recuérdese que uno de sus nombres no oficiales era precisamente el de “anticipadores de historias” (396)– les hace falta eso, imaginar, les hace falta, por emplear otra expresión de Julián Marías, una “percepción imaginativa” (Julián Marías 2002a, 558), en la que, junto a la observación física del otro, también haya una visión de la persona ‘posible’, de su ‘proyecto vital’<sup>73</sup>, y que igualmente conforma esa realidad radical humana. Para comprender a alguien, para *verlo* y conocerlo, pues, me hace falta *imaginarlo*. Es lo que hacen estos personajes cuando se proponen descubrir a alguien, al tiempo que absorber cada detalle patente, ante todo pensar, imaginar cómo debe ser ese alguien, pues es sobre todo desde ese plano del pensamiento y la imaginación de quien mira como opera el ejercicio visual con que se exploran las verdades de cada persona, es decir, con que se espera alcanzar un determinado saber de los demás.

Esto nos lleva a la última parte que quiero analizar en este capítulo: la conexión íntima entre la actividad de estos narradores mariescos y la propia actividad creadora de su autor, ambas basadas en la imaginación. Es algo que ya había apuntado Luis Martín-Estudillo en su citado trabajo: “el *ver* de Deza no se aparta en gran medida del *ver* del novelista (o mejor, de cierta clase de novelistas en la que habría que incluir a nuestro autor)” (Martín-Estudillo 2009, 118). A este aspecto, que Martín-Estudillo no llegaba a desarrollar del todo, lo voy a estudiar yo en la siguiente sección. En ella, además de la relación del ejercicio visual personal con el ejercicio literario vamos a ver también por fin el valor que, según esta obra, tienen nuestras creencias y convencimiento personales –siempre y cuando sean estos ‘auténticos’– frente a la ciencia y la prueba.

---

<sup>73</sup> No deja de ser reseñable que en su comentario a *TRM* Ródenas de Moya aludiera precisamente al concepto orteguiano del “proyecto vital” entre las diversas cuestiones “más irreductiblemente humanas” que se entrelazan en las páginas de esa novela: entre esas cuestiones señalaba Ródenas, en efecto, “el amor y la muerte, la asimétrica dependencia entre padres e hijos, el sexo, la violencia y su empleo, la pérdida del otro y la defensa del propio territorio, la confianza y la difidencia, la búsqueda de la felicidad, por decirlo como Fernando Savater o, por decirlo como Ortega, el diseño de un proyecto de vida” (Ródenas de Moya 2009, 68). La alusión no la desarrolla el crítico, pero sin duda es digna de mención.

## 5. *La mirada del novelista: ver y dar cuenta, y el convencimiento personal más allá de la ciencia cierta*

Es en una de las primeras descripciones que aparecen en *TRM* donde ya intuimos esta conexión entre la actividad que hacen Deza y los demás narradores mariescos y la que hace el novelista, y esto lo vemos cuando el primero nos hace su primera descripción de Tupra y nos descubre la “perspicacia” de este “para las biografías”:

Lo más notable era que no sólo conseguía que así sucediera a sus ojos, sino también a los de los demás, como si su visión se hiciera contagiosa cuando la relataba, o, de otra manera, como si nos persuadiera y nos enseñara a ver lo que él sí veía al instante y nosotros no habríamos percibido nunca sin su concurso y sus descripciones y su índice que lo señalaba (55-6).

En varios pasajes de *TRM* se da a entender, como ya afirma Luis Martín-Estudillo, que, en efecto, “lo esencial en este ejercicio hermenéutico es seguir hablando (y, por consiguiente, observando)” (Martín-Estudillo 2009, 119), pues se descubre que nuestra visión va unida todo el tiempo a la palabra.

Aunque es en una de sus columnas donde el escritor nos vuelve a dar la clave de esta hermenéutica novelística: se trata de «En sus parciales», una columna del año 2003 sobre el entonces Presidente del Gobierno José María Aznar: “los políticos españoles”, decía allí el escritor, demuestran “no leer novelas”, “porque de otro modo no les resultaría tan arduo comprender ese moderno arcano: qué le ocurre al Presidente del Gobierno, y qué pretende”: “llevamos ya meses en los que nadie se explica sus decisiones ni sus actos”, “y hace ya largo tiempo que el Presidente Aznar nos da la impresión a muchos –cómo decir– de estar sólo en sus parciales, que no en sus cabales” (Marías 2005b, 35). Pero nada de esta confusión, en efecto, dice el escritor, resulta imposible para la mirada del novelista:

Y si a Aznar se lo mira como a un personaje de novela (y así debemos mirarnos y mirar a los demás de vez en cuando, porque *la vida posee estructura dramática, y una dimensión representativa*), resulta sencillo contarlo, y por lo tanto verlo, aunque su sosería engañe un poco y haga menos flagrante su desvarío que el de otros colegas suyos más histriónicos o gesticulantes. Esa insipidez, por cierto, le otorgaría tan sólo estatuto de personaje secundario, o ni siquiera: episódico, por

monocorde y plano. Pero basta con aplicarle la mirada novelística para saber qué se trae entre manos, siendo lo de menos que en él haya deliberación y cálculo o una relativa inconsciencia y mero instinto. Hay arteria en ambos casos (Marías 2005b, 35-6; el primer énfasis es mío, el de *verlo* es del propio Marías).

Demuestra ahí conocer bien Javier Marías la obra de su padre y la de Ortega, pues esa noción de la vida con su “estructura dramática” es fundamental para el raciovitalismo como hemos visto antes. Algo muy similar había aparecido ya por cierto en *ES*, cuando el narrador en tercera persona comenzaba así su relato:

La mañana de agosto en que Casaldáliga decidió intervenir definitivamente en su destino y ofrecerse como delator estaba convencido de que su vida debía adquirir a toda costa la estructura dramática que hasta entonces, y pese a las circunstancias favorables habidas en los años previos, se le había negado de manera injusta e insistente. Dos habían sido ya las grandes oportunidades –una exclusiva, personal y elegida, otra compartida y hallada– que se le habían presentado para dotarla no sólo de esa estructura, sino también de un contenido trágico o cuando menos razonablemente teatral y vaticinador de empresas mejores (25).

En el segundo capítulo de este trabajo volveré más sobre esta cuestión, cuando me centre en el análisis de la poética de Javier Marías y veamos la relación metafísica y ontológica entre la creación literaria y la creación humana.

Pero sigamos ahora con esta breve ‘novela’, esta semblanza sin “fundamentos” que hace Javier Marías de Aznar:

Para un observador semiatento, salta a la vista que ese hombre está aquejado de algo antiguo y que no hace distinciones: la megalomanía inesperada; que en el ámbito nacional no sólo se siente a disgusto, sino que no puede evitar despreciarlo; éste lo impacienta, lo fastidia, lo irrita; el Parlamento, los partidos, la ciudadanía, todo lo ve como engorro y una pérdida de tiempo. Cuando está con quienes cree sus pares (Bushy [*sic*], Blair, Berlusconi, que le dan palmadas), se lo percibe encantado y más aún, halagado. Es como si pensara sin pausa: «Esto es lo que cuenta, y yo soy parte». Resulta transparente, su gesto es el de quien ha accedido a un colegio mejor y se pavonea ante sus antiguos compañeros: «¿Veis? ¿Me veis?». Como no acaba de creérselo, ha hecho una maniobra mental tan predecible como peligrosa: forzarse a creérselo absolutamente, desterrar sus naturales estupefacción y dudas. Y también esto es transparente: por nada del mundo querría perder lo que se ha convencido de haber alcanzado (ay, aquellos pies sobre la mesa con Bushy [*sic*], tan artificiales; tal vez se disparó ahí el proceso). Y aquí se topa con un problema, creado por su soberbia. Prometió apartarse tras dos legislaturas, y aunque nadie le habría reprochado mucho un cambio de planes (Zapatero se lo anunció hace años, que no se lo restregaría), él ha puesto su orgullo en cumplir con ese anuncio (cosa absurda, habiendo incumplido ya tantos otros). *El novelista capta qué le pasa*. Aznar sabe que su sucesor, si gana, será pronto quien mande. Sabe que la leyenda del gobernante en la sombra no es más que eso, leyenda [...]. De forma que su

única posibilidad de perduración pasa por que el Partido Popular pierda las elecciones de 2004. Él –él– no habría sido derrotado, y es más, podría adoptar la pose del perdonavidas: «Si es que... Está visto que si yo no me presento... Mayoría absoluta la última vez, ya se acuerdan». Así que en 2008, qué remedio, podría prestarse a salvar al partido, nunca prometió no volver nunca. Ahora bien, es del todo necesario que *sin él* no se gane; de lo contrario, deberá decir adiós para siempre a ser parte de «lo que cuenta». Regresen ahora los analistas políticos, y digan si la gobernación actual de España no es un manual perfecto sobre cómo irritar a todos los sectores sociales y perder unas elecciones cercanas. Lo que se entiende menos, hasta en novela, es que sus correligionarios le permitan el torpedeo hasta su hundimiento. Si yo fuera uno de ellos, hace ya tiempo que habría iniciado las conspiraciones, en mera defensa propia (2005b, 35-7; mío es el primer énfasis).

He querido citarlo por entero porque, aunque existen muchos otros ejemplos de columnas y artículos de Javier Marías<sup>74</sup>, es ahí donde se hace más explícita la analogía entre la interpretación de vidas y la escritura creativa. Por otra parte, en ella se ve claramente la relación, también en este punto, con la idea que tenía Julián Marías del ‘distinguir de personas’, al que el filósofo también comparaba con la escritura de novelas:

La fantasía es la primera condición de la accesibilidad, y la comprensión del hombre vivo mismo, del hombre real que tengo delante, exige la representación fantástica de su vida. Para entender a mis prójimos, necesito –partiendo de ciertos datos sociales que me son conocidos y, sobre todo, de los fisiognómicos y expresivos que me están patentes– improvisar una especie de “novelas de urgencia”, sumamente esquemáticas, pero que me permiten construir una pauta dentro de la cual sus gestos y acciones presentes y futuros adquieren lugar y sentido; se trata, pues, de una imprescindible reconstitución de la novela de sus vidas; en una palabra, la hermenéutica del otro. Más aún, sólo puedo entenderme a mí mismo –y por tanto vivir– gracias a la novela que de mí mismo imagino, y que suele llamarse pretensión o proyecto vital (Julián Marías 1969, V: 511-2).

La conexión entre padre e hijo por lo que respecta a su visión de la realidad resulta, una vez más, inequívoca.

Ahora bien, llegados a este punto, vistas y analizadas las posibilidades gnoseológicas efectivas de este saber personal, conviene preguntarse qué uso se le da, cómo se lo evalúa o considera y para qué sirve en nuestras vidas. ¿Vale para algo ese saber indemostrable y “sin fundamentos”? ¿Cómo debemos aplicarlo? Surge aquí la cuestión entre, como dice Javier Marías, “dos situaciones no sé si contrapuestas o

---

<sup>74</sup> Por citar un caso curioso: las semblanzas de Berlusconi, Lady Di y Michael Caine supuestamente escritas por tres miembros del grupo sin nombre del MI6, Tupra, Pérez Nuix y Rendel, pero que el propio Marías publicó en *El País Semanal* (cfr. Marías 2002).

complementarias: la de saber algo a ciencia cierta pero carecer de pruebas para demostrarlo, y la de no tener certeza de algo pero estar absolutamente convencido de ello” (Marías 2005e, 101). Así lo explicaba en su «Elogio del convencimiento», otra columna también del 2003:

Pocas cosas hay más frustrantes y torturadoras que *saber* algo y no tener pruebas de ello, no poder demostrárselo a los demás. Ocurre con mucha frecuencia, si nos paramos a pensar, no sólo en asuntos mayores y delictivos, sino también en cuestiones menores de la vida diaria. Uno puede saber bien lo que pasó con su exmujer o con su exmarido, o con un amigo que dejó de serlo, y sin embargo verse incapacitado para probarlo cuando lo relata, al no contar con testigos y toparse con la contradictoria versión del otro, que acaso negará los hechos y las palabras con tanta vehemencia en su mentira como la que a uno le ponga a su verdad. O valga otro ejemplo, de mi profesión: un escritor puede *saber* que su editor le miente, le engaña y le roba en las liquidaciones de sus ejemplares vendidos (las cuentas jamás le cuadran y ha pillado a éste en mil renuncios), pero carecer de pruebas fehacientes para llevarlo a los tribunales y aun para denunciarlo públicamente. No quiero ni imaginarme lo que debe ser tener la certeza de algo más grave (quién asesinó al padre, al hermano, o quién preparó el terreno para su asesinato, hay muchos casos en el actual País Vasco), y verse impedido de hacer nada al respecto (Marías 2005d, 86).

“Saber con seguridad y no poder probar lo sabido es sin duda uno de los mayores tormentos”, pero hay que valorar qué uso se le otorga a ese saber: “en el terreno judicial –descartada la venganza, y en descartarla consiste la civilización–, no queda sino aguantarse, aunque se le lleven a uno por dentro cien mil demonios, mala suerte. No hay nada que hacer, y es mejor que así sea, porque lo contrario equivaldría a instalarnos en la selva de Bush y Rumsfeld, Aznar, Berlusconi y Blair, quienes prescindieron de toda demostración nada menos que para desencadenar una guerra” (Marías 2005d, 86-7). Ahora bien, esto no significa que este saber deba ser despreciado por su indemostrabilidad: “pero esa justa y bendita necesidad de probar judicial o públicamente los hechos nos lleva a olvidar a menudo la existencia de un sentimiento íntimo (o quizá de varios) al que deberíamos prestar más atención, aunque de él no se deriven consecuencias externas: el convencimiento:

Con él no puede llegar uno muy lejos: no desde luego a los tribunales, ni a la prensa, casi ni a la tertulia, radiofónica o de café. No sirve para que se tomen medidas de ninguna clase, ni apenas para desprestigiar. Pero sí nos sirve a nosotros, a cada uno, con todos los riesgos de arbitrariedad que el sentimiento puede entrañar. En cierto sentido es el contrapunto de lo que antes comenté, el saber. Hay muchas cosas que uno está imposibilitado de averiguar y conocer, pero

en cambio puede estar *convencido* de ellas, lo cual no es desdeñable a la hora de decidir cómo obrar en el ámbito personal, o a la hora de votar si el convencimiento atañe a afirmaciones o actuaciones políticas. La famosa frase de Unamuno dedicada al bando franquista –«Venceréis, porque tenéis la fuerza bruta. Pero no convenceréis porque para eso tenéis que persuadir...»– deberíamos pronunciarla hoy a diario, con alguna variante: «Quedaréis impunes porque tenéis el poder. Pero no nos convenceréis porque os falta veracidad», cada vez que se nos aparezcan Bush y Rumsfeld, Aznar, Berlusconi y Blair.

Contra el pleno convencimiento, además, poco hay que hacer. No ya por parte de los perjudicados por él, sino de uno mismo. Pues en la medida en que es un sentimiento o participa de su carácter, no podemos evitar tenerlo, como tampoco abrigar sospechas, o perder la confianza, o temer a alguien. Si yo sospecho, mi voluntad y aun mi razón malamente podrán impedírmelo, lo mismo que la desconfianza o el miedo, los cuales se nos impone, por así decir, sin necesidad de pruebas ni de certidumbre. Con ese tipo de «percepciones», ya digo, no se va a ningún lado exterior. De puertas afuera no sirven, no son «útiles», carecen de consecuencias objetivas o reales. *Pero a menudo le permiten a uno decidir a qué atenerse, más allá de la existencia o inexistencia de pruebas y la ciencia cierta.* Y no es minucia poderse decir con convencimiento: «Con esta persona, ni cruzar la calle. Con esta otra, hasta el fin del mundo. A aquella, ni los buenos días. A estos políticos mentirosos, no los votaré jamás». *Así que a veces, yo creo, no deberíamos depender tanto de lo objetivamente probado, y fiarnos algo más de lo que sólo sabe, a su modo, nuestra imperfecta subjetividad* (Marías 2005d, 87-8; mi énfasis).

Cuando hace un rato dije que la obra de Javier Marías nos animaba a confiar en nuestras creencias personales frente al saber científico pero que lo hacía, pese a todo, sin caer por ello en la tendencia de la posverdad de negar la realidad objetiva, me refería a esto: a la restitución de las convicciones individuales, personales, lo cual, parece haber desaparecido o quedado relegado precisamente en esta época de posverdad tan obsesionada con los registros y las pruebas como a la vez incapaz de pensar por sí misma, liderada por los “distorsionadores” de que se hablaba en *TRM*. Es lo que el novelista llama en otro lugar «El emponzoñamiento», columna también del 2003:

El ciudadano común, como el columnista, no necesita pruebas para decidir a qué atenerse. Puede tener su opinión, su percepción, su convencimiento, su fe o su desconfianza, sus sospechas, sus conjeturas y aun sus corazonadas, y pensar, hablar y votar de acuerdo con ellos y con su olfato, sin precisar las confirmaciones que le hacen falta al periodista serio o a quien acude a los tribunales. Y además, en cierto sentido, *no puede evitar* pensar lo que piensa (Marías 2005e, 102; el énfasis es del autor).

Lo sorprendente, de nuevo, es la reacción que sin embargo predomina actualmente entre los individuos ante sus propias convicciones: “en los

últimos tiempos, sin embargo, da la impresión de que a los ciudadanos les costase más de lo acostumbrado obrar según sus convencimientos”:

En nuestro país han ocurrido cosas muy graves, e independientemente de que hayan sido o no probadas, creo que el grueso de la población no se engaña respecto de ellos, en sus percepciones. La mayor parte percibimos, por ejemplo, que la Guerra de Irak estaba decidida por Bush y Rumsfeld mucho antes de que se le planteara al mundo; de que, por tanto, se llevaría a cabo como fuese; de que se buscaron o crearon pretextos a posteriori; hubo que «rellenar» de motivos esa decisión previa, y ello resultó transparente en las reacciones de los belicistas cuando Blix y sus inspectores les traían buenas noticias (el régimen de Sadam colabora más, y aún no hay rastro de las armas), ante las que ellos fruncían el ceño o se encolerizaban; de que Aznar, su Gobierno y su partido pleno seguían al pie de la letra lo que les dictaban los Estados Unidos; de que mintieron; de que desdeñaron al 90% de los españoles, contrario a nuestra involucración en esa guerra ilegal, frívola, innecesaria. Sadam Hussein o es o era un tirano sanguinario y repulsivo sin duda, pero ya lo era en 1991 y aun antes, cuando Rumsfeld iba a visitarlo y lo armaba contra los iraníes. [...] Tal vez nunca se pruebe lo que tantos vimos en las actuaciones de Bush, Blair y Aznar, sin que nos quepa duda –insisto– en nuestro fuero interno. Pero con esa íntima certeza y un voto, algo puede hacer cada uno a título individual, en esta democracia insatisfactoria e imperfecta (Marías 2005e, 102-3).

Lo que aquí tenemos es, así pues, el afán por “esa profunda y vital instalación en las creencias”, como antes vimos que decía Julián Marías, y que se entenderá mejor ahora según la explica aquí el filósofo:

Esto quiere decir que la libertad hay que hacerla, y hay que hacerla día tras día, hemos de hacer un acto de libertad cada día, lo cual no significa que hay que hacer algo revolucionario o terrible o temeroso, sino simplemente hemos de hacer lo que creemos que es cierto, lo que creemos que es verdadero, lo que verdaderamente deseamos, lo que es auténtico. La autenticidad es la condición misma de la libertad; si uno se deja llevar, si uno sigue las corrientes dominantes, si uno se fía de lo que se dice y no reacciona a ello, entonces está perdido. La verdad es la autenticidad de la vida y en la vida intelectual es la autenticidad del pensamiento (Julián Marías 2002c).

Y de nuevo aquí:

Por extraño que parezca, echo de menos en mis contemporáneos el ejercicio intenso y frecuente de una posibilidad absolutamente elemental: mirar. No basta, pero es el punto de partida. Si no se mira, y esto desde la primera juventud, el botín acumulado es siempre pobre, quizá todavía más en medio de la abundancia ambiente. Rodeado de cosas, de objetos que se compran, de imágenes que asedian por todas partes, la tentación es no mirar, pasar distraídamente la vista sobre lo que nos rodea, dejarse llevar por lo que se dice, se ofrece, se muestra, se vende. Son legión los que no viven desde sí mismos, se dejan llevar por los medios de comunicación, por todas las formas de propaganda. Hay que volver a contar con las apariencias, a fiarse de ellas, de lo que se ve (Julián Marías 2005, 121-2).

“Las apariencias engañan, sin embargo no siempre”, hemos visto hace un rato que decía Javier Marías, hablando del rostro de Franco. Su padre, Julián Marías, daba también enorme valor a las apariencias, pero no de ‘las cosas’, que pueden resultar engañosas, sino *de las personas*: “a ellas les pertenece la apariencia, lo que de ellas parece y aparece, como parte esencial de la realidad”; las expresiones “las apariencias engañan” y “no hay que fiarse de las apariencias” se refieren a las de las cosas, en cambio, “salvar las apariencias” se refiere a las de las personas:

¿Cómo desdeñar las apariencias? Significaría una forma incurable y perniciosa de ceguera. Por desgracia, se practica con demasiada frecuencia. Se resbala sobre la expresión de las caras, los gestos, los ademanes, la voz y su entonación, lo que se dice cuando se habla. Escasea la atención, condición de toda perspicacia; todavía más la reflexión sobre lo que se ha visto, la articulación con toda una serie de percepciones que se echan en saco roto (Julián Marías 2005, 115-6).

Es en esa segunda condición, la de la “reflexión” y la “articulación” de “lo que se ha visto” que propone Julián Marías donde se encuentra el componente ético, responsable, de la literatura de su hijo, una literatura, como es obvio, hecha de palabras, de innumerables reflexiones y articulaciones de lo visto, y por eso creo que podríamos hablar de su obra como una “visión responsable”, como ya dije en la introducción, usando con ello la expresión que Julián Marías aplicaba al pensamiento radical, esto es, a la filosofía. Decía Julián Marías, en efecto, que “la mirada filosófica nunca se queda quieta, va y viene, tiene que justificarse. La verdad filosófica no sirve ni se está evidenciando, si no exhibe sus títulos o *porqué*. Podríamos decir que ninguna verdad es filosófica si no es evidente” (Julián Marías 1987, 20):

Lo decisivo es que la verdad filosófica no consiste sólo en el momento de la *alétheia*, el descubrimiento o patentización y, por tanto, la visión; requiere al mismo tiempo el afianzamiento o posesión de esa realidad vista; la filosofía es descubrir y ver, poner de manifiesto; si una filosofía no es visual, deja de ser filosofía –o es la filosofía de otros–; pero no basta con ver: hace falta además «dar cuenta», de eso que se ve, dar razón de sus conexiones. Por eso propuse hace algún tiempo una «definición», de la filosofía: *la visión responsable* (Marías 1987, 22-3).

Y en eso consiste también, en efecto, la literatura de Javier Marías. En una permanente y responsable justificación de sus visiones auténticas. Con ese

“dar cuenta”, además, logra su “evidencia” no solo porque se justifica a sí misma, sino porque también ayuda a los lectores hacernos ver esa realidad, como un Bertram Tupra que “nos enseñara a ver lo que él sí veía al instante y nosotros no habríamos percibido nunca sin su concurso y sus descripciones y su índice que lo señalaba” (56). Este aspecto es también lo que convierte la literatura mariesca en literatura ‘sentimental’ en el sentido que antes apunté: no solo porque, como hace Mr Yorick, se guía “by translating French looks and attitudes into English” o mediante “la traslación a palabras del lenguaje común”, sino porque, como dice el crítico John Mullan hablando de Sterne, este tipo de obra sentimental “has to translate, has to make “plain words” mediate the natural articulacy of feeling”, y al hacerlo así consigue establecer una relación sociable entre narradores y lectores, “those who are to benefit by the habit and art of his translation” (Mullan 1988, 159-60). Asimismo, al incluir fotografías y retratos, las observaciones de Marías y de sus personajes se vuelven accesibles al lector, que puede también, si se da el caso, descubrir su verdad en ellas y, por tanto, *reconocerlas*.

Pues bien, llegados a este punto, me resulta necesario referirme brevemente, para concluir este primer capítulo, a algunos de los argumentos críticos que en tiempos recientes han analizado el aspecto ético y gnoseológico de la obra de madurez de Javier Marías y que creo que pueden en alguna medida revisarse. En este contexto resulta obligado referirse a lo que han expresado críticos como Gonzalo Navajas, Sebastiaan Faber o Isabel Cuñado. Estos autores, atendiendo al desarrollo global de la producción novelística mariesca, han descrito una línea evolutiva consistente en el alejamiento gradual por parte del escritor de las posturas postmodernas y relativistas adoptadas en sus primeras obras y simultáneo con una progresiva reconexión con algunas de las cuestiones clave de la modernidad, entre ellas principalmente la ética. Según Cuñado, sería en *TRM* donde tiene lugar la culminación de ese trayecto de vuelta a la modernidad por el que habría ido avanzando Marías, ya que “ese relativismo de fondo, aún presente en cierta medida en *TRM*, se agota en esta novela

como espacio de reflexión ante la inapelable cuestión ética” (2012, 25). Con *TRM* se haría efectivo, así, el distanciamiento por parte del autor del “relativismo casi nihilista” de sus primeras novelas, “dotadas de cierta frivolidad propia del postmodernismo de los años noventa”, como explica Faber (2009, 208), y en su lugar se anunciaría, según Navajas, “una invitación a la reconexión con los parámetros del paradigma de la modernidad” (2009, 150). En este sentido son de especial valor la serie de reflexiones que va desplegando el narrador a lo largo de su relato y que apuntan a cuestiones tan capitales para la convivencia como son por ejemplo la discusión en torno a la memoria histórica (la preocupación por la representación y conservación del pasado revelaría el “claro enfoque ético-histórico” de la obra, según Faber [2009, 208]) o la meditación sobre las causas y sinrazones de la violencia (la pregunta que en un momento dado le hace al personaje su jefe y que aquel habrá de responder, “¿por qué no se puede ir por ahí pegando, matando?”, marcaría la dimensión moral de la historia conectándola con los inicios de la modernidad y el imperativo categórico kantiano, según Cuñado [2012, 25]). La urgencia que define estas cuestiones impide pues todo escepticismo fácil y va perfilando, al decir de Cuñado, la “visión crítica de las posturas relativistas que contribuyen al menosprecio de las responsabilidades éticas en nuestra sociedad” (2012, 25).

Es el de estos autores un planteamiento con el que coincido en lo que considero más importante, esto es, en el reconocimiento del aspecto ético y responsable de la novela. No obstante, a partir de ahí, creo necesario matizar algunas ideas, empezando por la cuestión de la modernidad, sobre la que ya me he expresado brevemente en la introducción. Más que una reconexión con la modernidad, lo que la obra mariesca plantea, a mi juicio, es lo que podría haber sido una clase distinta de postmodernidad, más responsable y civilizada que la que hemos conocido en las últimas décadas del siglo pasado, y basada en la convicción de que ante la incertidumbre que define nuestra realidad existe asimismo siempre la posibilidad de intentar orientarnos, la opción de mirar y prestar atención a lo que nos rodea para

tratar de entender las cosas, y sin tener que recurrir para ello a la ciencia o a la 'razón' en el sentido puro o moderno del término. Sería así esta una superación de la modernidad más afín a las ideas que Ortega creía que iba a traer consigo el siglo XX y que Julián Marías trató como pudo de mantener vivas hasta comienzos del XXI, ideas que *TRM*, como he intentado demostrar, recoge magistralmente. Por este motivo tampoco creo que el aspecto ético de la novela y su trasfondo no relativista hayan de ser reconocidos a expensas del tema de la verdad, como parecería inferirse de los análisis citados. "Si en la obra anterior la tensión entre relativismo y afán universalizador se centraba sobre todo en cuestiones de epistemología y ontología, de construcción e invención narrativas", afirma así por ejemplo Faber, "en los tres volúmenes de *Tu rostro mañana* esta tensión tiene un claro enfoque ético-histórico" (Faber 2009, 208). Las novelas de Marías, dice asimismo Cuñado, "comparten mucho del nihilismo postmoderno en su examen de la relación entre el sujeto y el lenguaje, así como de la inevitable mediación de este en el conocimiento y relato de la realidad", pero esa problemática "se agota" en *TRM* "ante la inapelable cuestión ética" (Cuñado 2012, 25). En realidad, pensar que en *TRM* el que ha sido siempre tema predilecto de su autor sea abandonado y meramente sustituido por la ética supone, a mi modo de ver, un error –un error acaso lógico, eso sí, en un contexto crítico como es el dedicado a la obra mariesca, que en general parece haber entendido siempre el "tema de la verdad" desde una óptica epistemológica, marcando con ello la interpretación relativista, concluyente en la incertidumbre, que se le ha dado tradicionalmente a esta obra y que a la larga no podía sino quedar inservible ante un tema sin duda aún del todo central.

Es algo en lo que no parece haberse reparado, si bien ha definido de manera crucial la dinámica habitual de la crítica mariesca: ante el tema de la verdad se ha asumido, de forma consciente o no, que no hay más verdad que la verdad de la ciencia, la verdad de la prueba, de lo verificable, de lo demostrable científicamente, y de ahí el relativismo y la incertidumbre que han brotado irremediabilmente como conclusiones al interpretarse esta

obra. En esto *TRM* no ha sido excepción. Para Gonzalo Navajas, por ejemplo, en esta novela “Marías investiga las posibilidades de una teoría de la verdad dentro de los parámetros de la fragmentación epistemológica y ética actuales”, investigación tras la cual “la posición epistemológica fundamental de Marías permanece inalterada y continúa situada en el escepticismo frente a las posibilidades reales de progreso tanto en la historia individual como en la colectiva y social” (Navajas 2009, 152, 155). Para Domingo Ródenas, análogamente, la obra de Marías “aborda una miríada de graves cuestiones ordenadas alrededor de un problema capital de la cultura moderna, la posibilidad de conocer la verdad”:

Para la gran novela contemporánea, desde Henry James hasta Robert Musil, el conocimiento de la verdad, representada ésta a través de cualquier dispositivo argumental, se convierte en eje de pivotación de toda la obra. Pero Proust o Kafka, Woolf o Unamuno coinciden en algo más que en asediar la fortaleza de la verdad, coinciden también en una tácita respuesta (en alguno no tan tácita) a ese problema: la verdad (vale decir la realidad, el mundo, lo que está más allá de mi subjetividad) sólo es experimentable como incógnita o, por decirlo con mayor pesimismo, como una incertidumbre (Ródenas de Moya 2009, 69).

Desde luego que la incertidumbre forma parte esencial de esta obra; tal es el inevitable “escenario metafísico” (Ródenas de Moya 2009, 69) en el que nos encontramos, y en el que se encuentra por tanto Marías como creador, así que, en este sentido, resulta indudable el valor de los análisis citados. El error ha sido sin embargo tomar esa incertidumbre como el límite interpretativo para esta obra, lo que supone haber reducido el tema de la verdad a mero ‘problema epistemológico’, centrado por tanto en la realidad empírica, cuando lo que aquí tenemos es un planteamiento gnoseológico de mayor alcance, relacionado con un tipo de saber mucho más radical, situado en la realidad humana, y basado en la “experiencia *de la vida*” –como dirían Ortega (2008, 43) y Julián Marías (1987, 48)–, saber este no solo posible efectivamente, sino del todo ineludible para poder vivir, y sobre el que la literatura mariesca nos invita a pensar positivamente.<sup>75</sup> Con ese

---

<sup>75</sup> Sobre los términos ‘epistemología’ y ‘gnoseología’ es útil la distinción que establece Mora en su Diccionario de Filosofía: aunque ambos son considerados con frecuencia sinónimos, “durante algún tiempo, por lo menos en español, se tendía a usar ‘gnoseología’ con preferencia a ‘epistemología’”. Luego, y en vista de que ‘gnoseología’ era empleado bastante

reduccionismo crítico, además, se ha obviado el matiz esencial con que el propio autor definió desde el primer día aquello de que trataba su obra entera: “no de la Verdad con mayúscula, sino de la verdad cotidiana, de la verdad que incluso podríamos llamar política o social, de lo verdadero, de *la posibilidad de averiguar hechos y la imposibilidad de saber cosas a ciencia cierta*” (Marías 2001e, 65; mi énfasis). Aunque normalmente se haya atendido al último segmento de esa afirmación, es en el diálogo con “*la posibilidad*” de saber donde se encuentra el quid de la propuesta filosófica mariesca, el tema de la verdad, que es el tema de la verdad de la persona, no de la “ciencia cierta”, sino de la vida humana en su circunstancia, en su convivencia cotidiana con los demás, tema que ha estado ausente en los análisis críticos pese a las muchas señales positivas que al respecto nos da esta obra.

En este sentido *TRM* funciona pues como el paradigma de algo que ya existe desde muy temprano en esta narrativa, y con profunda coherencia desde por lo menos 1986, fecha de publicación de *EHS*, a saber: la actitud de unos personajes que ante la incertidumbre permanente que supone para ellos todo intercambio personal todavía aspiran a ver y a orientarse, y cuyas acciones demuestran que esa aspiración tiene unas posibilidades efectivas, que el ver sí sirve, en otras palabras, para saber a qué atenerse y que es por tanto un acto necesario. El indudable elemento ético y responsable de *TRM* aparece de esta forma dentro de una vasta exploración gnoseológica ya antigua en Marías en torno a la vida interindividual, con la cual se nos revela la posibilidad efectiva de que disponemos las personas de saber sobre los demás, de ver a quienes están a nuestro alrededor. Es este afán de ver, considerado así en sus dimensiones gnoseológica y ética, el elemento que mejor evidencia, en mi opinión, la distancia de esta obra con la

---

a menudo por tendencias filosóficas de orientación escolástica, se tendió a usar ‘gnoseología’ en el sentido general de teoría del conocimiento, sin precisarse de qué tipo de conocimiento se trataba, y a introducir ‘epistemología’ para teoría del conocimiento científico, o para dilucidar problemas relativos al conocimiento cuyos principales ejemplos eran extraídos de las ciencias. Crecientemente, y en parte por influencia de la literatura filosófica anglosajona, se ha usado ‘epistemología’ prácticamente en casi todos los casos” (Mora 2014, 269-70). Por estos matices considero más acertada la voz ‘gnoseología’ para describir la propuesta filosófica mariesca, algo que por cierto también hace Martín-Estudillo (2009) en su análisis de *TRM*.

postmodernidad relativista del siglo pasado. Lo que aquí tenemos, ni más ni menos, es una exploración literaria de la *realidad radical*, del hecho radical concreto e inmediato que es la vida humana, al que esta obra se asoma –y nos permite asomarnos a nosotros con ella– reflexionando en torno al saber de las personas en su circunstancia, en torno a “la verdad cotidiana”, y por supuesto haciéndolo sin necesidad de recurrir a argumentos ni a pruebas de ninguna clase, sino nada más que con el “pensamiento literario” del que ha sido siempre Marías gran defensor, pensamiento del que voy a hablar en el segundo capítulo de este trabajo que viene a continuación, y que, como el autor ha dicho, es un “pensar privilegiado” porque “no está sujeto a razonamiento ni a argumentación ni a demostraciones” (Marías 1996a, 458).



*El pensamiento literario mariesco o la escritura de la vida*

Al estudiarse con algo de atención el conjunto de textos que forman lo que pudiéramos llamar la teoría literaria de Javier Marías se descubre en ellos un hecho paradójico. Por un lado, es evidente el tiempo que ha dedicado el escritor a reflexionar sobre la tarea creativa. Caso poco frecuente entre los novelistas actuales, Marías ha escrito a lo largo de su carrera numerosos artículos y ensayos de tema teórico y ha redactado multitud de discursos, prólogos y notas sobre su obra, además de por supuesto las incontables entrevistas en las que ha discurrido en torno a ella. Ahora bien, basta con leer uno cualquiera de esos textos para advertir enseguida el carácter singular de su reflexión teórica, la hibridez o ligera vaguedad, por así decir, que recorre el texto, el cual pareciera a veces como resistirse al mismo objeto exegético con que en principio se lo concibe. El porqué de esto lo ha explicado en parte el propio autor:

a los escritores, en realidad, no les gusta mucho pensar ni hablar sobre lo que han hecho o cómo lo han hecho, pero son tantas las ocasiones en que justamente se les pide que escriban acerca de eso, que hagan «poéticas» o expliquen su «trayectoria», que hasta el más reacio se encontrará, al cabo del tiempo, con que ha gastado buena parte de sus energías en mirar atrás o en mirarse el ombligo. Bien es verdad que suele darlo por bien empleado si eso llega a ayudar un día a algún que otro crítico demasiado escrupuloso o desorientado o a satisfacer a un lector fetichista o curioso (Marías 2001f, 17-8).

Esto hace que incluso las antologías que más se acercan a libros de teoría literaria, como pueden ser *Literatura y fantasma*, *Vida del fantasma* o *Pasiones pasadas*, no se limiten a una reflexión teórica convencional sino que suelen ser recopilaciones híbridas “donde el autor aborda temas que conciernen al arte literario en su acepción más amplia” (Pittarello 2014, 8). Son textos en los que se mezcla así, por ejemplo, el arte con la biografía: “Para hablar de literatura, Javier Marías prefiere no ahondar en conceptos, sino mostrar escorzos de vida”, como explica Elide Pittarello, “de lo mucho que allí comenta acerca de su obra, no hay principio estético ni práctica

narrativa que no sea, a la vez, un sabroso segmento biográfico” (Pittarello 2014, 8-9). Se ve en ello cierto pudor por parte del autor, como sugiere la crítica: “siempre que se refiere a sí mismo, parece que escribir sea poco más que una afición o un juego, una actividad que hace falta velar con ironía risueña o polémica, como si no debiera tomarse en serio” (Pittarello 2014, 8-9).<sup>76</sup> También están la libertad y el rechazo absoluto de todo dogmatismo con que concibe el escritor el ejercicio literario, lo cual, como dice David Herzberger, invita a tratar esta nada ortodoxa “teoría literaria” 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 novelista sobre “lo que hace y lo que no puede hacer cuando se pone a narrar” (Herzberger 2001, 29-30).<sup>77</sup>

Pero si merece tenerse todo esto en cuenta es porque hay que saber que, pese a la vaguedad, la hibridez, el pudor o la ausencia de dogmatismo, Javier Marías no duda en atribuirle a la literatura un poder excepcional de exploración y de descubrimiento de lo humano y que tras la aparente negligencia de sus teorías subyace una total confianza en la práctica de la escritura. Porque la literatura, como ha dicho el autor en varias ocasiones, “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»” (Marías 2006c: 160; 2001j: 171).<sup>78</sup> En el presente capítulo

---

<sup>76</sup> Le ha gustado a Marías por eso definir la escritura como esa “pueril tarea”, citando con ello los versos, que él mismo ha traducido, de un poema de Stevenson, ‘Say Not of Me’: “para jugar en casa, como un niño, con papel”, “a esta pueril tarea / dedicó en torno al fuego las horas del anochecer” (Marías 2007b, 143).

<sup>77</sup> Es más que sabida esta libertad con que concibe Marías el género novelístico, el cual ha definido como “híbrido, bastardo, de escaso linaje, demasiado indefinido y amplio”, “tan huidizo como abarcador”, y cuyas cimas se encuentran entre aquellas obras “que han hecho uso efectivo y osado de su flexibilidad y su libertad” desafiando “la convención y ortodoxia a que se lo ha querido ceñir a menudo, para así acotarlo, restringirlo, empequeñecerlo y trivializarlo” (Marías 2001k, 271; 1999a, 333-4).

<sup>78</sup> Sin duda que la general reticencia del autor para explicar su tarea esconde también su seguridad en la autonomía absoluta del texto literario; no es que no sepa cómo funcionan sus textos sino que considera que estos ya se bastan por sí solos y que su valor va más allá de exégesis posteriores. No se le escapó este hecho al profesor Rico, que, en la contestación a Marías tras su discurso de ingreso en la Real Academia titulado «Sobre la dificultad de contar», puso al descubierto el descaro de su argumento: “JM ha empezado su discurso con una confesión de humildad y lo ha acabado con una manifestación de

quiero mostrar, aun a riesgo de ser juzgado como “demasiado escrupuloso o desorientado”, algunos de los aspectos esenciales de una poética coherente y compleja como es la de Javier Marías, en donde la literatura es concebida como un espacio incomparable de visión y saber.<sup>79</sup> Con su capacidad iluminadora, la literatura permite, como a la vez defiende y prueba Marías con su narrativa, indagar en la realidad humana, tiene una función por tanto filosófica, diremos, porque nos permite orientarnos, saber a qué atenernos, y por eso es “pensamiento”, como ha solido decir el escritor recuperando el concepto de su padre y retomando con ello todo un proyecto filosófico que había quedado oficialmente embargado tras la guerra civil.

Aunque de manera no programática, esta obra nos conduce, de nuevo, hacia un paradigma metafísico raciovital, que no renuncia, como hemos visto, a la razón ni a la imaginación, pero tampoco a la incertidumbre, la cual no niega y sabe siempre presente. En su misma práctica creativa, de estilo digresivo pero atento en todo instante a las evoluciones de su lenguaje, la literatura mariesca demuestra así, en cierta forma, su carácter responsable, al conservar intacto, pese a la incertidumbre, su afán de búsqueda y de aprehensión de lo real. Esto la aleja además notablemente de la perspectiva de su maestro Juan Benet, pues la de Marías no es, al menos por lo que respecta a su estructura y a su poética, irracional y nihilista, sino vital, proyectada en armonía con la realidad metafísica de la vida humana. La suya es por tanto, podríamos decir, como veremos, reflejo de una postmodernidad más responsable. Si en el capítulo anterior he tratado de demostrar la necesaria codependencia que nos plantea la literatura mariesca entre la visión que tiene cada persona del mundo y su facultad para ‘expresar’ ese mundo, la necesidad de *contarlo* para *verlo*, esa

---

arrogancia. El razonamiento, dejado en los huesos, viene a ser éste: contar la realidad es empresa imposible, porque toda realidad es infinitamente compleja, multiforme, y el lenguaje no llega a abarcarla por entero; precisamente por esa imposibilidad, sólo el autor de ficciones puede contar las cosas por entero, porque incluso cuando asume elementos reales las cosas no tienen más dimensión que el lenguaje y es el tránsito a la ficción lo que les da una realidad inalterable y permanente” (Rico 2009, 40).

<sup>79</sup> La idea de ‘poética’ aplicada a Marías puede por todo esto en un primer momento sorprender, pero en mi opinión, y por los motivos que iré desarrollando, resulta ajustada. Uno de los que no dudan en utilizarla es Pozuelo Yvancos (cfr. Pozuelo Yvancos 2014a, 107).

*visión responsable*, como la llamaba Julián Marías, en el presente capítulo quiero insistir, así, sobre estas mismas cuestiones pero desde un punto de vista nuevo, a saber: la conexión entre el proceso de la escritura y la vida misma, esta también, como decía Ortega, “una obra de imaginación” (2004-12, VI: 66). Para ello empezaré mostrando brevemente, en la sección 1, la distancia que existe entre la obra mariesca con respecto a la concepción poética de Benet, para luego seguir, en la sección 2, con un breve análisis de la estructura formal de esta literatura que se ha dado en llamar “errabunda” y que coincide en su estructura con la estructura de la propia vida humana tal y como la plantean Ortega y Julián Marías. Luego, en la sección 3, pasaré a analizar ya el concepto de “pensamiento literario” tal y como lo plantea Julián Marías, lo que nos permitirá, en la sección 4, ver los fundamentos gnoseológicos que explican y justifican este pensamiento tal y como nos sugieren los textos de Javier Marías. La última sección, como sucedió en el primer capítulo, consistirá en una valoración de este saber que nos llevará a tener que reconocer de nuevo las posibilidades del saber humano personal más allá de la ciencia en su sentido tradicional, un saber humano de naturaleza constructiva, basado en la imaginación, pero que no por ello desemboca en el mero relativismo, sino que nos demuestra que esa “invención” del mundo y de la propia vida nos permite muy a menudo “descubrir” ese mundo y esa vida.

### *1. En torno a una cerilla: Benet, Marías y lo que Faulkner no dijo*

Hay una imagen que nos puede servir perfectamente para comenzar nuestro análisis y que es la que ha solido utilizar Javier Marías para explicar esa cualidad iluminadora especial de la literatura: la imagen de la literatura como una pequeña cerilla:

Hay una enorme zona de sombra en la que sólo la literatura y las artes en general penetran; seguramente, como dijo mi maestro Juan Benet, no para iluminarla y esclarecerla, 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. La literatura nos permite entendernos un poco mejor a nosotros mismos y también al mundo, ambas cosas vienen a ser idénticas (Marías 2001a, 414).

Es una imagen esta de la cerilla que en ocasiones se la ha atribuido Marías al escritor Juan Benet, como vemos en esas mismas líneas pertenecientes a «Una pobre cerilla», su discurso de agradecimiento tras recibir el Premio Nelly Sachs en 1997. Otras veces, en cambio, se la ha atribuido a William Faulkner, de quien, según Marías, la habría tomado a su vez Benet, también este gran admirador del autor americano como es sabido.<sup>80</sup> Ha dicho esas otras veces Marías: “Faulkner comparó la literatura con la cerilla que uno enciende en medio de un campo oscuro, y esa cerilla no sirve para iluminar nada, sino simplemente para ver mejor la enorme cantidad de oscuridad que hay alrededor. Eso es lo que hace la literatura, ¿no? Y es suficiente” (cit. en Vásquez 2011).

La imagen de la cerilla ha dado sin duda mucho juego en la reflexión que ha hecho Marías en artículos y entrevistas a lo largo de su carrera hablando sobre su obra y sobre sus vínculos con las de Faulkner y Benet. No obstante, lo cierto es que la metáfora habría que atribuírsela a él en exclusiva, pues, en realidad, ni el escritor americano ni su maestro la utilizaron en tal sentido. Para este último servía no como metáfora de la literatura sino, de hecho, para retratar de manera muy crítica a la razón, a la que Benet consideró siempre del todo incapaz, pese a los innumerables esfuerzos y supuestos logros del positivismo, de penetrar la zona de sombra: “la razón es un arma perfectamente limitada que alumbra, efectivamente, pero hasta donde llegan sus luces; y fuera de éstas no hay más que tinieblas”, decía Benet, y para ilustrar su argumento se remitía en efecto a una imagen de una novela de Faulkner que en realidad no tenía nada que ver con su razonamiento pero que le servía al escritor madrileño de apoyo para su comparación:

Faulkner nos cuenta la metáfora del esclavo que enciende una cerilla y la lanza y en el momento en que ésta va por el aire apagándose, el esclavo dice algo así como, «no sirve para despejar las tinieblas sino únicamente para demostrar su horror». La razón es eso, ¿no? Podría avanzar, ¿pero cómo va a despejar la tiniebla? Lo único que puede hacer es acomodarse a un ámbito que ella misma ilumina pero su

---

<sup>80</sup> Sobre la relación de Benet con la obra de Faulkner, vid. Benet (2007) y sobre todo Bravo (1980 y 1985).

alcance es limitado y no podrá nunca trascender el misterio y la tiniebla que le rodean (Benet 1997, 103).

No lo apunta Benet ahí ni tampoco lo ha precisado, claro está, Marías, pero al decir eso aquel debía estar pensando seguramente en *Intruder in the Dust*, la novela de Faulkner de 1948 protagonizada por Lucas Beauchamp, el viejo granjero negro descendiente de esclavos y a quien en la historia acusan de asesinato. Según se nos relata en el libro, mientras Beauchamp se encuentra en la penitenciaría del pueblo a la espera del juicio, el joven Charles Mallison junior, la única persona que podría probar la inocencia del granjero, medita un plan de acción para lograr evitar la injusta condena; y es al pensar en ello y tomar conciencia de la enorme responsabilidad que tiene encima cuando al joven comienzan a invadirlo la ansiedad y el miedo – porque, como dice el narrador omnisciente –y no Beauchamp– en el pasaje que da origen a la escurridiza metáfora:

because thinking it into words even only to himself *was like the struck match which doesn't dispel the dark but only exposes its terror* – one weak flash and glare revealing for a second the empty road's the dark and empty land's irrevocable immitigable negation (Faulkner 2015, 95; mi énfasis).

Como se ve, pues, tampoco para Faulkner tenía la imagen por sí sola, apenas una frase aislada en un relato, el significado que le ha otorgado Javier Marías a lo largo de los años.<sup>81</sup>

Ahora bien, pocas explicaciones pueden resultar sin embargo más sugerentes que este pequeño error a la hora de entender cómo funciona la poética de Javier Marías, y sobre todo a la hora de ver cuáles pueden ser

---

<sup>81</sup> Hasta donde he podido saber, la crítica benetiana no se ha hecho eco de la relación de esta imagen de la razón como cerilla y las palabras del narrador de *Intruder in the Dust*, acaso porque dicha imagen no tiene en Benet el protagonismo que le ha dado Marías. No lo mencionan por ejemplo Pope (1984) ni Bravo (1980 y 1985), que han estudiado en profundidad, sobre todo la segunda, la influencia de Faulkner en Benet, ni tampoco se halla mención de ello en los principales estudios generales sobre Benet (cfr. Herzberger 1976, Cabrera 1983, Manteiga et al. 1984, García Pérez 1991, Benson 2004 y Benet 2007). Por su parte, tampoco la crítica mariesca ha rastreado los orígenes de dicha metáfora. Al respecto es reseñable el relato «La cerilla de Faulkner» que inaugura la antología de cuentos epónima de César Romero. En este relato el narrador, joven escritor en ciernes, se refiere también, en efecto, a esa imagen que han usado algunos de sus autores predilectos, Marías entre ellos, pero confiesa el joven no conocer tampoco su procedencia (cfr. Romero 1998a, 37).

sus diferencias con la de su maestro. Como tal cerilla, la literatura, según sugiere la postura mariesca, nos permite vernos un poco mejor a nosotros mismos, desde luego que nunca del todo, pues la zona de sombra, o sea, la incertidumbre, la inseguridad, siguen estando siempre ahí, pero sí se puede decir que ante ellas la literatura nos guía, si no que nos ilumina o nos ayuda a esclarecer las cosas sí al menos que “nos permite entendernos un poco mejor a nosotros mismos y también al mundo, ambas cosas vienen a ser idénticas”. En este sentido, la aserción de Marías contrasta notablemente con el nihilismo en que va sostenida la poética benetiana, en la cual parece claro que no solo la razón sino que tampoco la literatura tiene capacidad para iluminar nada, para hacer “*entender*” nada: “en su literatura”, como dice de Benet el propio Marías, “el juego no consiste principalmente en entender o saber o seguir una historia aterradora o magnífica, sino más bien en leer, y en parar y asombrarse, y en seguir leyendo” (Marías 2001i, 247). Conviene subrayar aquí por esto la palabra *entender*, pues lo cierto es que para Benet, cuya obra revela una cosmovisión muy marcada por la decepción con la razón y el positivismo y muy inclinada por ello hacia el irracionalismo, el entender, el conocer o el saber son algo que queda en efecto lejos de las posibilidades de los individuos, así como también de las preocupaciones de la literatura, pero esto no significa sin embargo, ahora bien, que la literatura no tenga también, por otro lado, su propio ámbito de iluminación. Según Benet, el potencial iluminador de la literatura –que lo tiene, pues en esto no anda Marías tan desencaminado– no remite a la capacidad de entender del hombre sino a su capacidad de *comprender*, o sea, a ese “juego”, como dice Marías, de “parar y asombrarse”. De acuerdo con esto, como explica Benet en *La inspiración y el estilo*, el texto literario, cuando alcanza sus más altas cotas, se da en efecto “no para ser entendido sino para ser comprendido” (Benet 1973, 161). En esas ocasiones de excelencia creativa el estilo del escritor está “ejerciendo sobre el lector una fascinación, una forma de encantamiento que –con la ayuda de conceptos, palabras, sonidos, reminiscencias– forma una unidad de orden superior a la mera representación escrita de un significado concreto a fin de introducirle en un

reino prohibido a las luces del entendimiento”; es la grandeza de “un estilo que se ha cerrado sobre sí mismo y que se abre paso por la mente del lector sin exigir de él una intelección, sino una comprensión global por la misma vía de la fascinación de la que él se sirvió para escribir” (Benet 1973, 163). Son esos instantes geniales de, por parafrasear a Marías, asombro y parálisis que le sobreviene al lector benetiano ante un texto que, al igual que el buque fantasma que se le aparece de repente al marino en medio del mar —por tomar otra imagen predilecta de Benet<sup>82</sup>—, escapa del todo a su entendimiento y solo afecta a su fascinación, dejándolo poco menos que hipnotizado. Cuando el literato alcanza ese “estado de gracia”, lo que su obra prueba es el “esfuerzo, coronado por el éxito, de una personalidad que sin necesidad de pasar por los controles de la razón busca fuera de los límites del lenguaje habitual la más precisa expresión de una emoción carente de significado lógico” (Benet 1973, 38, 160).

En ese argumento así delineado hallamos inscrito el afán imperioso, tan característico del pensamiento de Benet, por separar el estilo de la razón, esta incapacitada según el autor para explicar aquel: “que el estilo no es cosa racional se demuestra indirectamente por el hecho de que la razón no ha sido capaz, hasta este momento, de inventar el instrumento con que medirlo” (Benet 1973, 158). Pero este afán imperioso que tiene Benet por separar el estilo de la razón y que constituye uno de los pilares fundamentales de su proyecto teórico está en cambio ausente en Marías, ausencia que marca la distancia entre estos dos autores estableciendo el contexto metafísico particular en que cada uno se mueve: el de Benet, un contexto de cariz irracionalista y nihilista, en cierta manera trágico, en donde la única iluminación aceptable en literatura no serán más que los fogonazos inefables y paralizantes de un estilo inaprehensible; el de Marías, en cambio, un contexto sencillamente más optimista, no ajeno a la hipnosis del estilo pero tampoco, en última instancia, al entendimiento, no estático, pues, sino fluyente, de pensamiento podremos decir, y ni irracional ni puramente

---

<sup>82</sup> La conocida imagen del buque fantasma, que tanto gustaba de citar Benet, la tomó este de aquella historia de Poe titulada *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (cfr. Benet 1973, cap. VI).

racional por tanto, sino, como creo que debe considerárselo, de naturaleza inequívocamente raciovital.

Es útil recordar brevemente primero de todo para poder ver esta diferencia de planteamiento entre los dos autores los argumentos en torno a los cuales se fijaba la postura de Benet, pues con ellos se verá el contraste con la posición que ocupa Javier Marías en este debate. Según creía el autor de *Volverás a Región*, la historia moderna no ha sido otra cosa más que el sueño frustrado de la razón. Desde la Ilustración, las promesas del racionalismo han ido derrumbándose una tras otra, los supuestos logros de la ciencia han ido apagándose tan pronto como se anunciaban, cada nuevo descubrimiento puesto en duda y al fin refutado por el posterior. Es el conocido panorama de crisis cultural y filosófica que pone fin a la modernidad y que sirve de base a los diferentes discursos postmodernos que van brotando a lo largo del siglo XX: en esencia, la duda ante la capacidad de saber, la desconfianza ante todo sistema de significación, la imposibilidad del conocimiento, y en el centro de esa espesa bruma, claro está, el individuo, desorientado, paralizado, incapaz. Es la idea expresada y sostenida por Benet de que “el conocimiento del hombre es, y será siempre, insuficiente, y que más allá de él pero rodeándolo siempre se extiende la sombra”:

tal sombra es el azar, no una categoría temporal sino una categoría absoluta que no permite compromisos; o existe el azar, y entonces existe absolutamente, o no existe. Yo creo que existe absolutamente y que lo mismo rige el bombo de la lotería que la ley de la gravitación universal; que por mucho que avance el conocimiento y por mucho que permita adentrarse en el terreno de las sombras siempre existirá la tiniebla, como en aquella metáfora de Faulkner, cuando al describir la trayectoria de una cerilla, viene a decir que no alumbraba las tinieblas sino que solamente muestra su horror. El mundo en que vivimos está rodeado de ese horror y el conocimiento del hombre jamás lo podrá despejar (Benet 2012, 490-1).

La razón, el conocimiento, la ciencia, piensa así Benet, iluminan igual que podría hacerlo una cerilla, o sea, nada, pero es que por lo mismo –y aquí de nuevo la diferencia con Marías– sucede que tampoco la literatura podrá hacer esto, alcanzar el saber, ni valdrá la pena siquiera que lo intente, pues frente a la tiniebla la literatura es un arma tan inútil como cualquier otra:

La literatura, la filosofía o la ciencia no son más que algo así como el disimulado acomodo del hombre al imperio del azar bajo la máscara del conocimiento. De esos acomodos hay uno que me interesa sobre todos y es aquel mediante el cual el hombre, al no saber cómo tratar de otra manera los problemas sobrenaturales que le circundan, se burla de un poder que en cualquier momento le domina. El recurso a la ironía. Eso es todo (Benet 2012, 491).

Ante esos “problemas sobrenaturales”, ante ese horror o azar incomprensible que domina la existencia, Benet se convierte pues, como ha expresado Elide Pittarello, “en el decepcionado intérprete de una constante desorientación”, alguien para quien “todo lo humano no es más que la huella fragmentaria de órdenes decaídos o a punto de fracasar” (Pittarello 1995, 13). Así, ante semejante panorama, a la literatura solo le queda hacer de su disimulado acomodo al horror al menos un acomodo irónico, lo que en el caso de Benet se traduce en una literatura que consiste precisamente en reproducir esa desorientación, en hacer que el lector con el libro en sus manos experimente de nuevo la inseguridad que lo envuelve en su vida, en tratar de, como dice Ken Benson, “cristalizar la experiencia de la condición humana como inextricablemente enigmática” (Benson 2004, 18). Si la sensación de impenetrabilidad que emana de la obra benetiana, la que rige en *Una meditación*, en *Saúl ante Samuel* o en *En la penumbra* por ejemplo, es en efecto tan acusada, es justamente por ser esa misma la visión pesimista, verdaderamente trágica, del autor ante la existencia. “El nihilismo de Juan Benet, el ‘hueco’ de su literatura, cuaja así desde el primer momento en una fórmula abstracta e irracionalista”, como dice Pittarello (1995, 13), y es por ello por lo que no se puede evitar hablar, aunque decirlo resulte ya acaso un lugar común, de una prosa casi siempre ambigua, enigmática, hermética, críptica incluso, pues tal es su reacción contra ese cientificismo fracasado, su respuesta irónica ante “el vacío cósmico”, como dice Benson, “en el que se encuentra el ser humano una vez que todas las certezas que el periodo racionalista de nuestra era ha ido construyendo desde la Ilustración han caído como formas de comprender y explicar el mundo” (Benson 2004, 148). Y de ahí la sensación de confusión tan particular que asalta al penetrar en su mundo literario, donde todo conocimiento, toda orientación y toda certeza son una quimera, lo que en ocasiones hasta puede hacer que su

visitación, si no se acomete con ganas de juego, pueda acabar resultando frustrante.<sup>83</sup>

Dicho esto, lo cierto es que la obra de madurez de Javier Marías supone, como digo, un planteamiento bastante distinto al de su maestro. La literatura de Marías no se puede concebir sin ese afán, que además se espera exitoso en algún grado, por mínimo que sea, de saber, esto es, de saber cosas sobre nosotros mismos, de *reconocerlas* por tanto y con ello *entendernos* mejor, y en este sentido, el de una actitud, como ya hemos dicho, que cabe calificar de filosófica, ya podemos establecer una gran diferencia. Desde luego que la distancia con Benet no se presenta de manera inequívoca, pues los puntos en común son muchos, empezando por esa misma incertidumbre o zona de sombra igualmente central en Marías. Como corresponde a casi toda forma artística o intelectual contemporánea, en la obra mariesca aparece en efecto la preocupación por la desorientación del individuo ante un mundo que le resulta complejo, que se le presenta lleno de vacíos y claroscuros. Así lo han señalado en distinta medida los críticos, desde Herzberger, de los primeros en comentar la admiración de Marías por la ambigüedad y la incertidumbre de la prosa benetiana (cfr. Herzberger 2001, 31), hasta Pérez-Carbonell (2016), que analizaba recientemente el papel del lenguaje mariesco en la generación de esa incertidumbre, pasando por entre otros Behiels (2001), Pittarello (2012, 14; 2014, 7-8), Cuñado (2012, 24-5), Valls (2012, 35), Navajas (2009, 152, 155) o Ródenas de Moya (2009, 69), cuyas palabras ya cité en el capítulo anterior. Que la incertidumbre forma parte esencial de esta obra es algo evidente. Tal es el inevitable “escenario metafísico” (Ródenas de Moya 2009, 69) en el que nos encontramos y en el que se encuentra Marías como creador. Ahora bien, lo que de ningún modo puede sostenerse, desde mi punto de vista, es que la respuesta del escritor en ese escenario y ante ese problema de la verdad sea tan pesimista como parecen sugerir los críticos,

---

<sup>83</sup> Sobre la crisis del racionalismo que plantea la obra de Benet, vid. también, entre otros, Spires 1984, Pérez 1984 y Lascaux 2006. Sobre la relación de la obra benetiana con los discursos postmodernos, vid. Spires 1984, Compitello 1984, De Lope 1996, Benson 2004 y Lascaux 2006, y sobre esa sensación algo frustrante que puede generar su lectura, vid. Benson 2004, 19 y Manteiga et al. (1984, ix-x).

pues de otro modo difícilmente tendríamos el valor gnoseológico, iluminador e indagatorio y no meramente estático o paralizante, que sin embargo le otorga Marías al espacio literario. Como dice de este espacio el escritor: “Es un territorio de difuminación y niebla, de penumbra e incertidumbre, en el que sin embargo vemos, con más nitidez de la que nunca tenemos a nuestra disposición en la vida” (Marías 2012, 11).

Lo que aquí tenemos, en mi opinión, y dicho de la manera más simple, es un mayor optimismo, y uno de consecuencias metafísicas trascendentales además. Javier Marías, frente al escenario metafísico postmoderno en que por fuerza se halla, responde con una actuación literaria no de signo irracionalista y nihilista como la de su maestro, sino de temple raciovital, pues ante la incertidumbre su obra adopta una postura intelectual más próxima al planteamiento que en la crisis de la modernidad asumen Ortega y luego Julián Marías con su filosofía que al que asume Benet. Este temple optimista se revela principalmente en dos hechos que voy a plantear a lo largo de esta segunda parte de mi trabajo: el primero, una consideración radical, más inmediata o vital, por parte de Marías de la incertidumbre o zona de sombra; el segundo, una actitud mucho más activa y positiva, menos trágica o existencial, en cierta forma más responsable, ante dicha zona.

Sobre el primero se puede decir que con la zona de sombra sucede lo que con la cerilla: que también la toma prestada Marías de su maestro, pero para otorgarle su propio sentido. La sombra o incertidumbre no son en Marías el “horror” o “azar” de “los problemas sobrenaturales que [nos] circundan”, “el vacío cósmico” que dice Benson de Benet, sino que son el problema de la verdad en su dimensión radical, o como ya se vio: “no [el tema] de la Verdad con mayúscula, sino de la verdad cotidiana, de la verdad que incluso podríamos llamar política o social” (Marías 2001e, 65). La zona de sombra que le interesa a Marías no es ningún enigma existencial sino uno vital, es saber con respecto a la realidad inmediata de la persona. De aquí los temas de sus obras: la verdad, sí, pero la verdad en el sentido de la traición, del engaño, de la mentira, de la posibilidad de confiar en el prójimo

o hasta en uno mismo, de nuestras posibilidades e incoherencias, inconstancias e impredecibilidades, la verdad, pues, en su rostro más personal, las sombras del “mundo” que no somos sino “nosotros mismos”. Frente al planteamiento de Benet, el enigma que preocupa a Marías no está ahí fuera sino aquí mismo, y en consecuencia se proyectan su mirada y su pensamiento y los de sus personajes.

En cuanto al segundo hecho, hablo de una actitud más positiva y responsable ante esa zona de sombra radical porque así me parece que puede considerarse una postura poética que asume la invención literaria como una forma de descubrimiento y como una alternativa, por tanto, a la incertidumbre. Esto la acerca mucho a la postura raciovital de Ortega y de Julián Marías, siendo para estos la incertidumbre, como veremos, tanto el problema radical que nos acecha en cada instante de nuestra vida como asimismo lo que hace de esta vida nuestra un espacio inigualable de creación y libertad, de pensamiento y de descubrimiento. En lugar de quedarse la incertidumbre meramente en la condición vital insalvable a la que debemos resignarnos y el arte y la literatura el guiño irónico a esa tragedia, aquí, en cambio, el mismo problema inicial que plantea la realidad es a la vez el motor y fundamento posibilitador de esa realidad, ya que son la inseguridad e indeterminación que la definen justamente las que permiten construirla, esto es, imaginarla, interpretarla; es así la incertidumbre lo que lleva, por decirlo de este modo, a la acción, al hacer creativo. Frente a los fognazos paralizantes de Benet, frente a su petrificación (a veces, en efecto, el lector de Benet puede tener “la sensación de encontrarse tan sólo con trozos, fragmentos marmóreos de una lápida inmensa” [Marías 2001i, 247]), está pues la fluidez de Marías, el fulgor, ni que sea oscilante, de su pensamiento, la acción que es en suma su pensar. Tal vez, frente a esto último, se dirá que los narradores de Marías suelen ser casi siempre, bien es verdad, individuos pasivos y divagatorios, más dados a la reflexión que a la acción, y que el propio autor, en consonancia con ello, se ha definido a sí

mismo públicamente como una persona enormemente “indecisa”<sup>84</sup>, pero creo que resulta sin embargo evidente, y así al menos lo trataré de demostrar, lo efectivo de esta operación filosófica que es pensar e interpretar, la cual les sirve a ambos, autor y personaje, para descubrir y orientarse. Al fin y al cabo, como afirmaba Julián Marías, una acción es algo que también puede ser pensamiento, “que no es menos acción que otra, sino acaso –si de verdad es pensamiento– todavía más” (Julián Marías 2008, 540).

En la siguiente sección voy a analizar los tres rasgos que a mi modo de ver determinan esta actuación creativa raciovital de Javier Marías, a saber: futurición, inquietud y quehacer. En realidad tales son los nombres de tres de los rasgos más definitorios de la estructura misma de la vida humana según la planteó la metafísica raciovital, pero me parece que su aplicación aquí quedará justificada al verse su afinidad con el estilo creativo de Marías y en especial con uno de sus aspectos más conocidos, el de su famosa “errabundia”. Con esto trataré de ilustrar la posición optimista y responsable que como digo revela la poética mariesca, así como su estrecha conexión con la metafísica elaborada por Ortega y Julián Marías y con la concepción creativa que esta dispone, según veremos, para la realidad humana.

## *2. Futurición, inquietud y quehacer vital en la estructura narrativa mariesca*

Si existe un rasgo del estilo literario de Javier Marías que apenas requiere presentación este es sin duda el de su famosa “errabundia”:

No sólo no sé lo que quiero escribir, ni adónde quiero llegar, ni tengo un proyecto que yo pueda enunciar antes ni después de que mis novelas existan, sino que ni siquiera sé, cuando empiezo una, de qué va a tratar, o lo que va a ocurrir en ella, o quiénes y cuántos serán sus personajes, no digamos cómo terminará (Marías 2001, 107).

---

<sup>84</sup> En una entrevista que le hizo a Marías en 1992 la escritora Rosa Montero, esta le confesaba al autor: “usted me parece un hombre dubitativo”; “Mucho, mucho, enormemente”, le contestaba Marías, “Aunque más que dubitativo es... [...] Yo creo que lo que soy, la palabra más adecuada, es que soy un indeciso. Me gusta la indecisión, no ver claro lo que va a pasar” (Montero 1992). También en otra entrevista, a la pregunta “What is your natural state?” Marías respondía otra vez: “Indecision”, para añadir acto seguido: “but that doesn’t mean I never decide. It means I take my time” (Fay 2006).

De este modo establecía Marías su célebre distinción entre escritores de “mapa” y escritores de “brújula”: los primeros son aquellos que “antes de ponerse en marcha conocen ya el territorio que deben atravesar: se limitan a recorrerlo seguros de poseer los medios adecuados para conseguirlo”, como Balzac o Fuentes por ejemplo, según Marías; frente a estos,

Yo trabajo más bien con brújula, y no sólo ignoro cuál es mi propósito y de qué quiero o voy a hablar en cada oportunidad, sino que también desconozco enteramente la representación, por utilizar un término que puede englobar tanto lo que suele llamarse trama, argumento o historia cuanto la apariencia formal o estilística o rítmica, y la estructura también (Marías 2001I, 107-8).

En este sentido, ha visto Marías el parentesco de su obra con una tradición que incluye a Cervantes, a Sterne, a Proust, a Nabokov, a Bernhard o al mismo Benet, todos ellos “maestros en esa errabundia de los textos” cuya escritura no parece dada a recorrer el trayecto de un plan preconcebido sino inclinada más bien a “la divagación, la digresión, el inciso, la invocación lírica, el denuesto y la metáfora prolongada y autónoma, respectivamente” (Marías 2001I, 109).<sup>85</sup> El logro es en el caso de Marías tanto mayor en cuanto que, como ha explicado el novelista, “no me permito cambiar lo que he escrito según me vaya conviniendo [...] sino que me obligo a *atenerme* a lo ya escrito” (Marías 2001I, 108; el énfasis es suyo). El resultado es que en la obra mariesca el proceso de escritura se torna fiel al modo de funcionar la vida, al partir aquella de “ese no saber” (Marías 2001I, 108) que, junto con su irreversibilidad, conforma siempre la base esencial e ineludible de esta. Como resume Elide Pittarello:

---

<sup>85</sup> Se trata de la vieja división entre escritores ‘programáticos’ y escritores ‘inmanentes’ que proponía Schmid en su *Processes of Literary Creation*. En el primer grupo se cuentan aquellos autores que “structure and organize their ideas and their fictional material in plans and scenarios before textualizing it. In other words, the phase of conceptualization precedes that of formal and stylistic elaboration”: son el tipo de escritores de “mapa” en la terminología mariesca, cuyo caso paradigmático, según Schmid, sería Flaubert; los escritores “inmanentes”, en cambio, “engage with the writing process without a premeditated plan or structure in mind. Ideas, themes and narrative strands emerge during the composition” (Schmid, 1998: 189). Aquí el paradigma sería Proust, justamente uno de los modelos esenciales de Marías. Son también notables los temperamentos que van asociados a cada modelo: “‘programmatic’ writing is associated with authorial control and therefore with ‘system’; ‘immanent’ writing is thought to be more experimental, and thus also more erratic, not to say chaotic” (Schmid 1998: 189).

este autor asimila el proceso de la invención verbal al trayecto azaroso de la existencia, negándose todo esquema preconcebido y no rectificando jamás páginas o capítulos. Es lo más parecido a la temporalidad de la acción humana, cuyas intenciones se ajustan a los obstáculos que ofrece el camino. Escribir, como vagar o vivir, requiere una buena dosis de pasión por lo que no se sabe (Pittarello 1996, 366).

Precisamente por esta asimilación que hace la escritura mariesca del carácter azaroso, indeterminado e irreversible de la vida puede resultar oportuno analizar esta errabundia –que tan bien describió ya por otra parte Alexis Grohmann (2011a) en sus aspectos narratológicos esenciales– en conexión con la realidad futuriza y radicalmente inquieta que es la vida humana tal y como nos la mostraron Ortega y Julián Marías en su filosofía. Tal conexión pretende poner en evidencia tres grandes coincidencias que voy a ir degranando a lo largo de esta sección y en parte de la siguiente.

Primero: la presencia en el método creativo elegido por Marías de un tipo de incertidumbre basado en eso que en español y sobre todo desde Ortega llamamos la futurición de la vida humana, o sea, su condición frontal e irreversible, cuyas características detallaré a continuación. Segundo: la presencia en ambas, tanto en la escritura errabunda como en la vida humana descrita por el raciovitalismo, de una necesidad inexorable de reacción a esa incertidumbre, de hacerle frente, pero de un modo tal que esta acaba de hecho convertida en una circunstancia provechosa, pues tanto la escritura errabunda como la persona con su vida se valen, en tanto estructuras ambas ontológicamente indeterminadas, de esa misma incertidumbre para poder existir. Y tercero: la coincidencia también en el método de reacción a la incertidumbre, que tanto en la vida humana como en la escritura errabunda consiste principalmente en pensar, en razonar, pero no razonar en el sentido moderno, puro, como lo era el que criticaba Benet en sus ensayos, sino con una razón particular como es la que se encargó de exponer Ortega hace casi ya un siglo, la *razón vital*, o sea, una razón –y esto lo veremos ya a partir de la sección tercera– que se vuelve ineludible frente a la vida con su futurición y su incertidumbre, que se funda en la imaginación como modo esencial de construir y explorar la realidad y

que cuando se aplica al ámbito literario se materializa en el llamado *pensamiento literario*. Con el análisis de estas coincidencias vamos a poder apreciar mejor la pertenencia de la obra mariesca al paradigma metafísico raciovital y el carácter optimista y responsable que como digo comparte con este en su afán de visión y descubrimiento de la realidad humana.

Empecemos por la primera, la futurición e incertidumbre vitales que configuran la estructura narrativa mariesca.

“La vida”, afirmaba Ortega, “es una operación que se hace hacia adelante. Vivimos originariamente hacia el futuro, disparados hacia él” (2012, 192-3). La persona, decía Julián Marías, es una realidad “proyectiva, «está viniendo», su ser es un «ir a estar» o un «disponerse a ser»”, tiene una “estructura vectorial”, lo que se refleja bien en su rostro, como ya vimos: “La cara es una estructura dramática que «viene» hacia mí, que avanza hacia adelante, y eso quiere decir hacia el futuro: es el órgano somático de la futurición” (Julián Marías 1987, 47, 117, 131). Así se conoce, en efecto, la condición de estar orientado o proyectado hacia el futuro, como *futurición*, que es lo que quiere decir esa palabra más bien poco habitual que aplicamos a la vida humana justamente desde que Ortega la sacara de su marco religioso para usarla en sus obras. “La estructura de la vida como futurición es el más insistente *Leitmotiv* de mis escritos”, afirmaba en 1932 el pensador (Ortega 2004-12, V: 128n). Años más tarde mostraría Julián Marías con palabra inventada por él que la persona es “futuriza”: “en español hay un maravilloso sufijo: *-izo*, que indica inclinación, orientación o propensión”, decía, “pues bien, yo soy *futurizo*: presente, pero orientado al futuro, vuelto a él, proyectado hacia él” (Julián Marías 1987, 28). Muy contento estaba el filósofo cuando en 1992 lograba por fin que el adjetivo entrase en el Diccionario de la Real Academia.

Pues bien, en estrecha conexión con esta condición futuriza vital de que hablan Ortega y Julián Marías, existe una imagen que suele utilizar a menudo Javier Marías como base para su cosmovisión y su imaginaria poética y que se comunica a la vez con la estructura creativa errabunda en que se funda su escritura. Se trata de la imagen de la persona en su avance

o travesía por el mundo, haciendo su vida paso a paso. Con variaciones, la hallamos en distintas obras y siempre con el mismo perfil dinámico, muy próximo a las tesis de estos dos filósofos. Conviene verla un momento para poder advertir la naturaleza fundamentalmente humana de la incertidumbre en torno a la cual gira esta obra y que es la que constituye el punto de unión entre su estructura creativa y su visión del mundo.

En el párrafo que da comienzo a *LE*, por ejemplo, en un pasaje de gran solemnidad, María Dolz reflexiona en torno a la muerte de los seres queridos y el hecho inconcebible que supone ese detenimiento absoluto y sin vuelta: “En realidad es incomprensible”, dice, “porque supone tener certidumbres y eso está reñido con nuestra naturaleza: la de que alguien no va a venir más, ni a decir más, ni a dar un paso ya nunca –para acercarse ni para apartarse–, ni a mirarnos, ni a desviar la vista” (12). Esa quietud certera, sin más pasos ni más venir, es contraria a la propia naturaleza humana y por eso es inexplicable: “No sé cómo lo resistimos”, dice la narradora: “No sé cómo nos olvidamos a ratos, cuando el tiempo ya ha pasado y nos ha alejado de ellos, que se quedaron quietos” (12). También en las primeras líneas de su relato, y en un tono muy parecido al de Dolz, el narrador de *NET* nos habla de esos mismos pasos de quienes ya no están, “pasos que no pueden reproducirse ni dejan huella sobre el asfalto y sobre la tierra se borran, o no, esos pasos no quedan sino que se van con nosotros o aun antes, con su inocuidad o su veneno” (20). En *EHS*, asimismo, al coincidir por casualidad con aquel desconocido que ya vimos en el bar del hotel de su ciudad natal, el cantante León de Nápoles se pregunta si en realidad sí conoce a ese hombre que acaba de sentarse a su lado y si acaso no se trata de, como dice este narrador, “un rostro que venía de mi remoto pasado madrileño” (40). Análogo movimiento de avance se intuye al inicio de *AEM*: “Muriel y su mujer se casaron unos veinte años antes de que yo me inmiscuyera en sus vidas”, cuenta De Vere, y precisa: “o más bien fueron ellos los que *atravesaron* la mía” (12, mi énfasis). No es casual que todas estas imágenes suelen aparecer al comienzo de cada relato, ya que es en ese punto donde puede el narrador conectar la historia y personajes que nos

va a presentar con una reflexión de carácter más abstracto o universal. Es el proceder característico del estilo mariesco, que en su reflexivo y a veces casi ensayístico devenir avanza a placer entre lo concreto, lo general y lo universal.<sup>86</sup> Por poner otro ejemplo: la frase que abre el vastísimo relato de *TRM*. De ella se ha hablado mucho en lo que respecta a la ironía de su advertencia: “No debería uno contar nunca nada, ni dar datos ni aportar historias ni hacer que la gente recuerde”, pero también es interesante la imagen que la completa: “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” (13).

Todos estos seres que atraviesan, cruzan, pisan, pasan, vienen, andan por el mundo y no se están quietos mientras están en él son, claro está, metáfora de la vida humana, la vida como recorrido o travesía, siempre hacia delante, frontal e irreversible, y con toda la inquietud que ello genera además.<sup>87</sup> Según explicaba Javier Marías en una columna titulada «En favor del pasado», “para mí el pasado siempre ha sido tranquilizador. Entre otras cosas, porque ya es pasado y no nos puede crear zozobra, o sólo al modo

---

<sup>86</sup> Lo ha explicado bien Rico: en las obras de Marías “el relato empieza con el procedimiento que en otras épocas se llamaba *ex sententia*, partiendo de la definición para llegar a lo definido: con proclamaciones genéricas, de alcance universal. [...] Típicas también, complementariamente, son las reflexiones que disuelven en abstracción los hechos concretos y que, estando como están en las fronteras del ensayo, podrían resultar ociosas o poco pertinentes si la figura del narrador no les diera corporeidad narrativa” (Rico 2009, 41-2). Es el estilo creado por la mente de un narrador que, como explica Grohmann, “se desvía, se abstrae” de una escena particular, de una palabra o un gesto particulares, hacia “frases o pasajes más o menos abstractos” que le permiten “considerar los fenómenos concretos con independencia de las cosas en que se materializan” (Grohmann 2009, 166-7).

<sup>87</sup> Al reunir los textos que forman la bella antología *El hombre que parecía no querer nada*, Pittarello se servía justamente del motivo del viaje para describir no solo la obra sino la vida misma de Marías, un autor que comenzó su carrera escapándose muy joven a París para escribir su primera novela y que desde entonces se dedicó a “guardar la distancia”, hallando en esa maniobra tanto la posibilidad de “un ejercicio de libertad y una búsqueda de placer” como la respuesta a “una necesidad de desarraigo y una vocación de nomadismo” (Pittarello 1996, 11, 38). Siendo sin duda análogos al motivo del viaje, y en cualquier caso reductibles a él, para la cuestión que me ocupa me inclino sin embargo por hablar mejor de “travesías”, “pasos” o incluso “huellas”, que son los términos que con más frecuencia usa Marías. La precisión puede parecer irrelevante pero lo cierto es que en esas voces específicas se hace patente, por un lado, junto a la intención universal o la pincelada estética, la noción de responsabilidad, de decisión, de voluntad, con que la persona avanza en su travesía, frente a un motivo como el del viaje donde en cambio esas nociones faltan o no se explicitan. Lo que intuimos en Marías es que ese viaje universal no se da sino porque la persona atraviesa, cruza, da un paso y no otro, pisa aquí o pasa por allá, y con todo ello *hace* su viaje.

de las ficciones” (Marías 2015). La muerte y lo pasado son aquí quietud, y el olvido, aunque “tuerto e inseguro”, nos pone “medio a salvo”. Es el pasado, como decía también Ortega, con quien tanto tiene aquí en común Javier Marías, lo único fijo e inmutable con que cuenta la persona en su travesía vital: “Sólo de él puede echar mano: es la navecilla en que se embarca hacia el inquieto porvenir” (Ortega 2012, 193). El futuro, dice el filósofo, es “lo esencialmente problemático: no podemos hacer en él pie, no tiene figura fija, perfil decidido. ¿Cómo los va a tener si aún no es?”, pregunta: “a mí me preocupa ahora existir en el instante que viene, en el futuro y lo que en él me puede pasar. El presente no me preocupa porque ya existo en él. Lo grave es el futuro”, que “es siempre plural: consiste en lo que puede acaecer. Y pueden acaecer muchas cosas diversas” (Ortega 2012, 178-9, 192).

La incertidumbre, ya lo hemos dicho, es consustancial a la obra de Javier Marías, en efecto. Pero si cabe hablar de una constante en el ámbito concreto de su estructura narrativa y que resuena además en su imaginería poética y su cosmovisión, esta es la incertidumbre *del futuro*. Luego en sus historias surgirá, claro está, el tema del pasado: el de su manipulación o su fragilidad, el de su continuidad en el presente, incluso el de su ambición o anhelo.<sup>88</sup> Es la de Marías una narrativa, como ha dicho Isabel Cuñado, que en todo momento nos revela el peso de su “dimensión mnemónica e histórica”, sea en la forma disimulada de sus primeras obras o más explícitamente en las de madurez, pero siempre sugiriendo una “tensión entre el olvido impuesto y el pasado incómodo que se resiste a desaparecer” (Cuñado 2004, 9). Sin embargo, es la incertidumbre particular del futuro la que determina la estructura narrativa de esta obra conectándola con la estructura metafísica misma de la vida humana. Es la inquietud que nos es propia frente a la quietud del pasado y de los muertos “que se quedaron quietos”, la cual nos es ajena “porque supone tener certidumbres y eso está

---

<sup>88</sup> Con respecto a este anhelo dice mucho el hecho de que todas esas imágenes de vidas que cruzan el mundo con frecuencia se presentan bajo la forma de lo que ya ha cesado: se habla de seres que *ya no* atraviesan, que *ya no* pisan ni avanzan más, y que en ese olvido están “medio a salvo”.

reñido con nuestra naturaleza”, como dice María Dolz.<sup>89</sup> El futuro es inquieto, sí, pero lo es porque la persona misma, como ahí se sugiere, es inquieta, o en otras palabras, insegura, indefinida, que no constituye una realidad fija o ‘hecha’, sino al contrario, radicalmente incierta, y por eso es que el futuro le supone problema, porque ella misma está ‘sin hacer’, exactamente igual que la historia mariesca con su escritura errante y sin mapa.

He aquí el carácter inacabado de la vida humana, su rasgo ontológico fundamental, tan bien descrito por Ortega y Julián Marías y tan importante para la propia ontología implícita en la narrativa mariesca y encarnada en su proceso creativo mismo: el carácter consistente en que la vida no está ‘hecha’, que “no es una cosa cuyo ser está fijado de una vez para siempre, sino que es una tarea, algo que hay que hacer”, como dice Ortega (2012, 239):

La vida nos es dada, puesto que no nos la damos a nosotros mismos, sino que nos encontramos en ella de pronto y sin saber cómo. Pero la vida que nos es dada no nos es dada hecha, sino que necesitamos hacérsela nosotros, cada cual la suya. La vida es quehacer (Ortega 2008, 13).

La vida no brota al mundo ya acabada, ya decidida. La persona “no está nunca «dada»”, sino que “es programática o proyectiva, «está viniendo», su ser es un «ir a estar» o un «disponerse a ser»” (Julián Marías 1987, 47), y por eso es su carácter radical inseguridad, existencia siempre incierta afanándose a cada instante en ‘hacer’ para vivir, pues “al encontrarse con que existe, al acontecerle existir, lo único que encuentra o le acontece es no tener más remedio que hacer algo para no dejar de existir” (Ortega 2008, 37). Es la persona así por tanto “un ser metafísicamente y no solo físicamente móvil” (Ortega 2008, 40-1).

En la tercera parte de este trabajo podremos ver mejor la importancia que cobra esta ‘ontología de la inquietud’ en la delineación de la dimensión ética de las historias de Javier Marías, donde esa condición inquieta se retrata a menudo con pesimismo como el devenir inexorable del “mundo”,

---

<sup>89</sup> En consonancia con esto, la imagen del viaje que ve Pittarello como motivo recurrente de la obra mariesca la vincula también la crítica con “la idea moderna de la errancia, que relaciona el cambio ocasional de territorio con la inestabilidad de la condición humana” (Pittarello 1996, 38).

incapaz este de estarse quieto un instante ni, sobre todo, de dejar de ‘hacer daño’. Pero ahora, de momento, me interesa subrayar la conexión de esa ontología con el proceso creativo mismo, que también trae consigo su cosmovisión y su posición ética correspondiente. Lo interesante aquí no es solamente la configuración futuriza e inquieta, lo relevante es sobre todo la coincidencia también en la respuesta a la incertidumbre, que en ambos casos se traduce en una llamada a la “tarea”, al “quehacer” constante, más aún, en un aprovechamiento de esa incertidumbre. Es la segunda de las tres coincidencias enumeradas arriba. Javier Marías desde su página en blanco y su historia por delante y sin mapa y la persona en su vida por hacer como la retratan Ortega y Julián Marías, uno y otros, aunque desde planteamientos propios, ofrecen su visión optimista basada en la necesidad inevitable de tener que hacer algo con la inseguridad que nos rodea y nos constituye, poco que ver esto pues con el nihilismo paralizante de Benet. La vida concreta en que me hallo se dice aquí, la de la historia para el escritor, la de su vida para cada persona, me exige una solución, en ella estoy de lleno inmerso y por eso me apremia. Si Benet, en su poética, lanza su mirada al cosmos, hacia afuera, y allá escruta el abismo del universo que es la verdad azarosa y última de la existencia, Javier Marías, en cambio, lleva su mirada hacia dentro, a la raíz de las cosas, a la realidad radical de la persona, que es esa realidad que hay que ‘hacer’ porque no está hecha, lo que a la vez supone también un aliciente y punto de partida para la creación tal como nos dicen Ortega y Julián Marías.

Lo que trato de mostrar con esto, el primer objetivo de esta segunda parte de mi trabajo, insisto, es la actitud optimista y responsable que adopta la obra mariesca con su forma de entender y de enfrentar la incertidumbre. En este escenario postmoderno no hallamos un mero relativismo como se ha podido decir a veces; tampoco sin más una convicción absoluta e ingenua en el conocimiento. La incertidumbre, como decimos, siempre está presente. Pero lo que cuenta es lo que se hace con ella, el modo como esta obra se hace cargo de ella, con la imaginación, con la exploración, y con la expectativa del hallazgo que permita entender mejor la realidad. Es esta

doble faz o dualidad que no niega la incertidumbre pero tampoco renuncia a enfrentarla ni por tanto renuncia a la posibilidad de la orientación la que define la actitud creativa de Javier Marías y la encuadra en el paradigma metafísico postmoderno e igualmente dual que es el raciovitalismo. Es lo que Ortega llama la “dualidad inherente” de la vida, que surge por esa misma posibilidad que tiene siempre el hombre de hacer algo: “el hombre está siempre en el problema que es su circunstancia, mas, por lo mismo, forzado a reaccionar ante ese problema, está siempre en una relativa solución” (Ortega 2012, 81). O como ya adelanté en la introducción: que “la situación del hombre, la vida, es desorientación, es estar perdido –y por eso existe la Metafísica” (Ortega 2013, 26), esto es, el pensar, el afán de orientarse, de saber a qué atenerse, que es lo que el hombre está haciendo todo el tiempo:

Precisamente porque la vida es siempre en su raíz desorientación, perplejidad, no saber qué hacer, es también siempre esfuerzo por orientarse, por saber lo que son las cosas y el hombre entre ellas. Porque tiene que habérselas con ellas necesita saber a qué atenerse con respecto a ellas. La palabra «saber» significa eso: saber a qué atenerse con respecto a algo, saber lo que hay que hacer con ello o en vista de ello (Ortega 2013, 123).

Así, si para Ortega “la vida es, por lo pronto, radical inseguridad, sentirse náufrago en un elemento misterioso, extranjero y frecuentemente hostil”, también es pues, al mismo tiempo, “impulso, afán de seguridad” (Ortega 2012, 140; 2013, 124-5). Por eso dice Isabel Lafuente que la vida para Ortega no se queda simplemente en “lucha” o “tragedia” como pasa en Unamuno (o asimismo en Benet, diría yo aquí), sino que es “problema”, por tanto, “problema que el hombre tiene que resolver” (Lafuente 2005, 131-2). Tal es la postura civilizada y responsable que ofrece el raciovitalismo frente a la modernidad y la desorientación que comporta su entrada en crisis.

Bien es verdad que, si en la postura dual coinciden, hay entre Javier Marías y Ortega una inevitable diferencia de tono. Claro está, esa situación incierta vital de la persona en el lenguaje de Ortega se plantea como nuestro problema “radical”, mientras que en la teoría de Marías adopta una apariencia bastante más distendida, como corresponde por lo demás a la

causa que ocupa al novelista, la del juego o “pueril tarea” que es la escritura.<sup>90</sup> Por una parte, así es, a la historia errabunda le acontece el mismo problema que al hombre en su vida, o sea, que “no sólo tiene que hacerse a sí mismo, sino que lo más grave que tiene que hacer es determinar *lo que va a ser*”, como dice Ortega, ya que al vivir “nos encontramos siempre forzados a hacer algo pero no nos encontramos nunca estrictamente forzados a hacer algo determinado, que no nos es impuesto este o el otro quehacer, como le es impuesta al astro su trayectoria” (Ortega 2008, 38, 13-4) –o como le es impuesta la suya a la historia escrita con mapa, se podrá decir. Pero en el caso de Marías, en efecto, más que como algo “grave”, la incertidumbre de lo por hacer se recibe con entusiasmo: “la certidumbre produce desinterés”, opina el autor, “en cambio, la incertidumbre alimenta la curiosidad”; más que el llegar a estar ‘hecha’, dice, “el propio *hacerse* de la novela es lo que me interesa”, “lo realmente interesante es el hecho de que las cosas puedan ser de una manera u otra” (Marías 1989b, 26; su énfasis). Si Ortega suele decir, pues, que vivir es “singlar”, navegar la nave con rumbo determinado para dejar atrás el naufragio primigenio, cada cual en pos de “lo que va a ser” según decida (Ortega 2004-12, VII: 155), Marías prefiere en cambio, como decimos, errar:

Necesito ir tanteando, y nada me aburriría y disuadiría tanto como saber cabalmente de antemano, al iniciar una novela, lo que ésta va a ser: qué personajes la van a poblar, cuándo y cómo van a aparecer o desaparecer, qué será de sus vidas o del fragmento de sus vidas que voy a contar. Todo eso acontece mientras la novela se va escribiendo, pertenece al reino de la *invención* en su sentido etimológico de descubrimiento o hallazgo (Marías 2006c, 159-60).

Junto a la inquietud por no saber surge pues la atracción hacia esa misma incertidumbre, hacia lo desconocido, la sombra es tentadora y a menudo lo que de verdad anima a avanzar, lo que empuja a escribir y leer historias, las posibilidades de la aventura por delante.<sup>91</sup> Una cita de la novela *CTB*, de claro carácter autorreflexivo, nos sirve aquí para confirmar este gusto por el futuro incierto: como explica Juan, narrador de la historia, lo valioso es

---

<sup>90</sup> Sobre la “pueril tarea”, véase mi nota 76.

<sup>91</sup> Es ese arte de “saber prolongar la incertidumbre” típico de Marías, que han comentado, entre otros, Behiels (2001) o Grohmann (2002, 101-5).

pensar en el futuro, que es uno de los mayores placeres concebibles para cualquier persona, si no la diaria salvación de todos: pensar vagamente, errar con el pensamiento puesto en lo que ha de venir o puede venir, preguntarse sin demasiada concreción ni interés por lo que será de nosotros mañana mismo o dentro de cinco años, por lo que no prevemos (113-4).

En la vida como la entiende Juan, igual que en la escritura errabunda, el no saber “lo que será de nosotros” también tiene su valor. En este sentido, pues, más cerca quizá que de Ortega, probablemente Marías, por lo que respecta al tono de su reflexión, se halle cerca de su padre, quien sí enfatizará el hecho, de que la vida es a la vez “inseguridad y certidumbre”, y que si la persona busca siempre por fuerza la forma de orientarse, tampoco puede renunciar nunca, si quiere seguir siendo humana, a cierto grado de incertidumbre, por más que hoy vivamos “en la época en que lo primario, lo capital, es la seguridad”, que es algo que se ha conseguido “al precio de la deshumanización”, de “la despersonalización”, según afirma el filósofo en 1999 (Julián Marías 1999).

En todo caso, dejando aparte el grado de conformidad o entusiasmo de cada uno, en lo que coincide la errabundia mariesca con la idea raciovital es en el hecho de tener que hacer algo inevitablemente para existir, para poder seguir avanzando, pues como también dice Juan en *CTB*, por más que nos atraiga el no saber, “a pesar de todo no podemos dejar de encaminar nuestras vidas hacia el oír y el ver y el presenciar y el saber” (130). El hecho es que la realidad humana, sea la de la vida de cada cual o la de la historia escrita sin mapa, en tanto realidad futuriza, indefinida e irreversible, no puede dejar de mirar hacia adelante, con mayor o menor determinación o interés, pero siempre sin remedio, porque es incierta, náufraga en su circunstancia, y por lo tanto es también por fuerza afán de mantenerse a flote, de hallar la orientación y construir la nave que permita seguir la travesía. No hay que olvidar, después de todo, que para Javier Marías, más allá de su gusto por la indecisión, de lo que se trata siempre, como dijimos, es de “escribir *para ver*”, que es lo mismo que decía Joseph Conrad que hacía como narrador y que compartía con su época de marino, *ver*, o sea, escribir para orientarse, para entender, pues lo cierto es que, en

último término, la persona, como dice Julián Marías, “no puede vivir sin orientarse, es decir, sin pensar, sin razonar” (1969, V: 348).

Llegamos con esto a la tercera y última de las coincidencias que establecí arriba entre la escritura mariesca y la estructura metafísica de la vida humana: la de la respuesta común que ambas le oponen a la incertidumbre y que consiste esencialmente en razonar, en pensar, pero, eso sí, con una forma muy particular de razón o pensamiento. De lo que aquí se trata es de la *razón vital*, que es la razón radical que descubre Ortega a principios del siglo XX por debajo de la razón pura moderna, esta por entonces ya del todo insostenible para captar la realidad de la vivencia humana, como comprende el filósofo. En la siguiente sección voy a recuperar los rasgos esenciales de esta razón vital para mostrar cómo ese quehacer inexorable al que se ve enfrentada la persona en su vida se halla concretado finalmente en el pensar, en el pensar *vital* esto es, o sea, en el inventar e interpretar, en el imaginar, en último término en *el vivir*, en *la vida* misma como la entiende Ortega, que es en lo que esa razón o quehacer vital consiste esencialmente como vamos a ver. Esto me va a permitir defender luego el argumento que antes anuncié, a saber: que el pensamiento literario con el que escribe Javier Marías sus historias no es sino un modo particular de la razón vital, en concreto, uno que surge cuando la orientación que se necesita, el saber a qué atenerse, se procura en la literatura y por escrito.

El análisis que se sigue de todo esto se estructura del modo siguiente. A continuación, en la sección 3, vamos a ver en qué consiste el pensamiento literario de Javier Marías y cómo se relaciona con la razón vital de Ortega. Es este pensamiento, como digo, una forma muy particular de la razón vital y por ello el propio autor lo describe como “una de las formas de pensamiento más iluminadoras, libres e imprescindibles desde que los hombres empezaron a pensar por escrito” (Marías 2001g, 236). Aunque el novelista le añade sus propios matices, el concepto lo toma, como ya dije, de su padre, Julián Marías, quien a su vez lo crea partiendo del sistema raciovital de su maestro. Luego, en la sección 4, nos centraremos en cómo actúa en este pensamiento la imaginación, y veremos cómo el estilo del

pensar de la literatura mariesca se puede considerar responsable por el hecho de que si bien, por un lado, es errabundo e imaginativo, por el otro es también profundamente ‘aprehensivo’ y se halla en dominio constante de sus evoluciones. En la quinta y última sección podremos ver finalmente cómo esa imaginación de la vida no supone sin embargo una irrealidad o autosuficiencia desconectada de lo real, sino que, precisamente, aquí la invención se entiende en el sentido de *invenire*, como hallazgo o descubrimiento y nos permite justamente descubrir la realidad, la vida de cada cual, en este caso, la del autor que escribe.

### 3. *El pensamiento literario de Julián Marías y la razón vital de Ortega*

“Una de las cosas a las que muchos críticos y novelistas parecen haber renunciado –los unos a hablar de ello, los otros a practicarlo– es el pensamiento literario”, escribía Javier Marías en un artículo a finales de 1992 (Marías 2001g, 236). Justo un decenio antes, su padre, Julián Marías, había expresado en otro lugar una queja similar:

El no haber considerado como pensamiento a la literatura ha hecho que se desatiendan sus formas y sus posibilidades, que no se la estudie más que en sus contenidos que pudiéramos llamar intraliterarios. Pero no basta con esto. Hay que preguntarse justamente qué lleva, qué tiene de pensamiento, qué de aprehensión de la realidad en las formas literarias (Julián Marías 1982-3a).

Fue en efecto a principios de los 80 cuando Julián Marías puso en circulación el concepto de *pensamiento literario* para estudiar las posibilidades de una idea que desde hacía tiempo le interesaba mucho: la de la aproximación, desde una perspectiva filosófica, a la literatura. Creía el filósofo “que la literatura era, entre otras cosas, una forma de pensamiento, rara vez considerada como tal”, y por eso uno de los proyectos en los que estaba inmerso desde los 70, como explica en sus memorias, *Una vida presente*, era la escritura de un libro sobre el tema y enfocado en la literatura española del siglo XX, ya que le parecía al filósofo que ese pensamiento literario “en España, y en nuestra época, había dado pasos extraordinariamente creadores” (Julián Marías 2008, 792). El tal libro no

llegó Julián Marías a terminarlo nunca, por desgracia, pero lo que sí llevó a cabo fue un curso de filosofía titulado «El pensamiento literario en la España del siglo XX», organizado en colaboración con la UNED e impartido por él entre octubre de 1982 y junio de 1983 en las aulas del Instituto de España, donde hoy aún se conservan las grabaciones de aquellas lecciones cuya transcripción inédita recojo aquí ahora. La cita de arriba pertenece a la primera de las lecciones del curso, con el cual pretendía Julián Marías investigar y poner de manifiesto aquello que la literatura tenía de “valor de pensamiento”, esto es, “de aprehensión de la realidad”, lo que le parecía al filósofo que había quedado históricamente desatendido en favor de los elementos puramente “intraliterarios”, y por eso en su lección inaugural insistía el pensador en que el suyo iba a ser un curso “no sobre literatura” sino estrictamente “*de filosofía*” (Julian Marías 1982-3a, 1982-3c).<sup>92</sup> Es un matiz que también se ha encargado de subrayar Javier Marías en sus propios textos, cuando dice del concepto que “no se trata, claro está, de pensamiento sobre la literatura ni sobre lo literario; sino de un *pensar literariamente* sobre cualquier asunto” (Marías 1996a, 458).

Desde su primera aparición en los textos de Javier Marías el concepto de pensamiento literario ha sido considerado por parte de la crítica como esencial, si bien nunca se ha tenido una idea demasiado precisa de lo que designaba o de cuál pudiera ser su origen.<sup>93</sup> El novelista lo usa en la década de los 90, en verdad no más que en tres o cuatro artículos y columnas.<sup>94</sup> En ellos se dedica a recordar “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” (Marías 1996a, 458). El autor lo concibe así como “una forma de

---

<sup>92</sup> La fecha y la letra en paréntesis que acompaña a cada cita se corresponde con una de las transcripciones de las lecciones del dicho curso, cuyos títulos he incluido en la bibliografía al final de este trabajo.

<sup>93</sup> En la introducción al primer monográfico crítico publicado en torno a la obra de Javier Marías señalaba Steenmeijer la importancia de este *pensamiento literario*, “concepto reivindicado con fervor por él – muy propio y singular que, curiosamente, ha sido estudiado relativamente poco hasta ahora” (Steenmeijer 2001a, 9).

<sup>94</sup> El concepto aparece explícitamente en «Volveremos» (1992), «Una invitación» (1993), «Contar el misterio» (1996) y «Una pobre cerilla» (1997), todos ellos recogidos en Marías 2001.

pensamiento, y una de las principales”, ya que “ese pensar literario”, que se puede dar “en forma de narraciones o historias o de versos o de diálogos y monólogos”, es el que nos permite, “con su cadencia provista de significado”, alcanzar ciertos saberes de otro modo inaccesibles (Marías 2001a, 414; 2013d, 41).

En «Contar el misterio», texto de 1996, hallamos seguramente la reflexión más explícita del autor. Las palabras han sido citadas hasta la saciedad pero quiero repetirlas una vez más para tratar de poner sobre ellas nueva luz:

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. Acaso porque no podía expresarse. La literatura que a mí me interesa leer –y por tanto escribir– es muy variada. Pero toda participa de eso: no cuenta lo consabido, sino lo sólo sabido y a la vez ignorado. O, en menos palabras: sin poder explicarlo, cuenta el misterio (Marías 1996a, 458-9; el énfasis es del autor).

Entre otras cosas vemos ahí lo que considera el escritor los dos grandes “privilegios” de este pensamiento: su descargo de toda demostración o argumento lógico a los que atenerse y la posibilidad de la contradicción. Como caso paradigmático Marías ha citado a veces el *Julio César* de Shakespeare, con los discursos finales de Bruto y Marco Antonio, cada uno de ellos opuesto al otro y sin embargo cada uno verdadero en su ejecución: “mientras cada uno de ellos habla, cada uno tiene razón” (2001g, 236). Lo que a priori pareciera enfatizarse en todas estas líneas es el gusto por un tipo de literatura que genera una experiencia estética de, por así decir, asentimiento, en la que sienten tanto el autor como el lector que lo que se les muestra es en efecto así, como se dice, y por eso lo “reconocen”, es decir, que *ven* la verdad y el sentido de todo ello sin tener otra forma explícita de explicarlo por tratarse de “saberes e intuiciones que no son

expresables o no se manifiestan en un lenguaje exclusivamente racional: ni técnico, ni filosófico, ni económico, ni religioso, ni científico, ni desde luego político, ni tan siquiera psicológico” (Marías 2001a, 414). El dominio le es otorgado aquí pues a “la pura hipnosis del estilo”, dice el novelista, “que es lo que hace pasar las páginas sin métodos fraudulentos ni recursos de barracón de feria; las ráfagas de un pensamiento inquietante que, si no irracional, no necesita exponer razones para afirmarse y persuadir en el momento de manifestarse” (2001i, 246).

Ha dicho David Herzberger, a propósito de la “teoría literaria” mariesca, que es Javier Marías un autor que “vacila en teorizar un marco rígido para la novela” y que por eso “sus disquisiciones sobre la escritura no logran la profundidad que caracteriza la teoría elaborada por Benet durante más de treinta años” (Herzberger 2001, 29, 32). Yo no me atrevería a comparar las reflexiones de los dos novelistas en cuanto a su profundidad, pero en todo caso creo que podemos ver en las líneas citadas arriba un buen ejemplo de las vacilaciones a las que alude el crítico, cuando al referirse Marías a los saberes que origina el pensamiento literario dice de ellos el autor a un tiempo que son “no del todo comprensibles ni analizables por el entendimiento”, que “no se manifiestan en un lenguaje exclusivamente racional” y que es dicho pensamiento uno “que, si no irracional, no necesita exponer razones”. Marías no es tan concreto como Benet en cuanto a la cuestión de la razón, en parte sin duda porque no le preocupa demasiado la configuración de una teoría literaria particular, mientras que Benet es en cambio un autor que siempre tuvo en mente un proyecto teórico y literario bien definido.<sup>95</sup> Pero además se da el hecho, más importante aún, de que

---

<sup>95</sup> Como explica Echevarría, “pertenece Benet a esa clase de escritores que –como Eliot, como Borges– irrumpen en una tradición literaria con ideas muy claras acerca del lugar que pretenden ocupar y que, a efectos de crear las condiciones idóneas para su recepción, se dedican a invocar su propio advenimiento”; en este sentido *La inspiración y el estilo* puede considerarse “todo un programa literario”, como advierte el crítico (Echevarría 2011, 20-1). No deja de resultar curioso, si es que no paradójico, este afán de Benet por definir tan conscientemente su programa literario siendo el autor al mismo tiempo alguien que sin embargo consideraba como cualidad esencial de todo escritor la “capacidad negativa”, por decirlo con la expresión del poeta John Keats que, como recuerda Wood, gustaba tanto de citar el novelista: “*Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason”, decía Keats (cit. en Wood 2012, 109). Sorprende que el gusto benetiano por la incertidumbre, la confusión o el

ese proyecto tiene como uno de sus ejes centrales el irracionalismo, como vimos antes, mientras que este eje no existe en Marías, y acaso no existe, me atrevo a aventurar aquí, no solo por una falta de interés en él por parte del escritor sino, tal vez, porque sepa Marías, a poco que conozca la obra de su padre o la de Ortega, algo que al parecer ignoraba Benet, a saber: que dicho irracionalismo es en sí mismo un imposible porque la vida humana, en tanto realidad como decimos futuriza, que avanza siempre insegura hacia adelante y que no está ‘hecha’, resulta que no puede darse sin razón, sin razón *vital* esto es, y que por lo tanto la literatura, en cuanto tarea asimismo humana, es siempre por fuerza, como vamos a ver ahora, racional en algún grado, aunque lo sea en un grado mínimo. De haber tenido esto en cuenta difícilmente afirmaría Benet entre otras cosas por ejemplo que “el estilo se perfila como un espacio que incluye al de la razón, con un mayor número de dimensiones que ella” (Benet 1973, 162).

Mucho se ha discutido en efecto entre la crítica esta cuestión de la razón a propósito del pensamiento literario de Javier Marías y del de sus narradores. “Esta literatura adversa al positivismo cuenta hechos que no se pueden probar y sin embargo afectan”, dice por ejemplo Elide Pittarello, “son historias que se adentran en las experiencias que la razón, por poderosos

---

enigma se planteara en su literatura al mismo tiempo de manera tan programática y consciente. Acaso venga de aquí la reticencia del autor hacia la crítica literaria, cuya actividad, decía Benet –y lo dijo precisamente en un prólogo a una monografía crítica sobre sus textos publicada en Estados Unidos–, “can be of interest to all readers, with the exception of the author of that work; for what can be said about it that the author did not know beforehand? Who better than he knows its intention and meaning [...]? Unless one agrees that an author is basically unaware of his work, or capable of writing it in a state of semiconsciousness, one ought to recognize that all critical endeavors constitute only a disciplinary approximation to a reality that only the author knows fully” (Benet 1984, vii). A este respecto también vendría al caso recordar aquí la anécdota que alguna vez ha contado Marías de cuando, durante el periodo de escritura de alguna nueva historia, le preguntaba Benet con sorna si ya sabía de qué trataba, conocedor Benet del singular y “errabundo” modo de trabajo del joven escritor: “Y cuando llevaba 200 páginas”, cuenta Marías, “era como una broma: ‘¿Ya sabes de qué trata?’, seguía Benet. ‘Pues no, me parece que todavía no lo sé demasiado bien’” (cit. en Blanco 1992). La escena no deja de resultar ilustrativa sobre la distinta aproximación de estos dos autores a su creación. Por esto mismo, en suma, no me atrevería a emitir un juicio comparativo en lo que respecta a la “profundidad” de las teorías literarias de Benet y Marías, pues creo que, vistas de cerca, empiezan a surgir las paradojas, en este caso la doble paradoja de que un autor que ansía tanto la confusión y el enigma en sus historias tenga sin embargo tan claro lo que se propone al escribir, mientras que otro que busca cierta iluminación insista en cambio en avanzar a tientas o errabundamente.

que sean sus modelos de conocimiento, es incapaz de aclarar” (Pittarello 2014, 7-8). La crítica lo atribuye a la “pasión” que guía la mente de los narradores mariescos: “a diferencia de la razón que distingue y ordena, la pasión condensa y acumula, reúne simbólicamente objetos heterogéneos secundando el móvil del exceso que hace colapsar todo lo que entra en su órbita”; “en particular, el miedo es la pasión que radicaliza la inestabilidad del saber y el hacer, entre incógnitas que no se disipan e hipótesis que no se demuestran ni se desmienten” (Pittarello 2012, 11).<sup>96</sup> Incidiendo en la cuestión positivista y con *TRM* como caso particular, Luis Martín-Estudillo ha relacionado el pensamiento visual de Deza y el literario de Marías con “una Razón débil, modesta, alejada del poderío incontestable con que se la quiso definir en la Modernidad” y que no busca “esa Verdad que tienen como objetivo ideal los científicos y la mayoría de los filósofos que trabajan desde orientaciones que podemos considerar ‘tradicionalistas’” (Martín-Estudillo 2009, 118).<sup>97</sup> Sobre la misma novela, también Agustín Casalía sostiene que “el ejercicio de meditación o de escritura meditativa propia de *TRM* poco tiene que ver con la meditación entendida de modo habitual, digamos, a la cartesiana”, y que en lugar de esto hay que “definir la novela, desde un punto de vista formal, como instancia superadora de la modernidad”: en ella “nos enfrentamos a una literatura que clama por un pensamiento alejado del

---

<sup>96</sup> Curiosamente, la crítica sitúa el origen de este pensamiento apasionado en el “azar, una categoría que alcanza su representación más extensa en *El monarca del tiempo* y específicamente en ‘Fragmento y enigma y espantoso azar’, el ensayo relativo al *Julio César* de Shakespeare. Aquí el autor despliega su saber racional, el único comunicable de manera interpersonal u objetiva. Y sin embargo en el título está a la vista una señal del otro saber, el de las emociones. Calificar el azar de “espantoso” abría ya entonces la expectativa desfavorable del miedo, la pasión con que Javier Marías ha ido engrosando la textura de sus obras más famosas” (Pittarello 2012, 14). Como vimos, el azar es precisamente la “categoría absoluta” que rige según Benet la existencia, por lo que pudiera querer establecer aquí Pittarello una relación entre ambos escritores, algo con lo que no puedo estar en desacuerdo si hablamos de *El monarca del tiempo*, obra anterior al periodo creativo de madurez del que me estoy ocupando en este trabajo.

<sup>97</sup> Menciona aquí el crítico, entre otros, a Heidegger, el historicismo de Kuhn y Foucault, a Derrida y su reconstrucción de la metafísica, a Rorty, a la crítica francfortiana de la ‘razón instrumental’ y en general a las distintas aportaciones del pensamiento occidental que durante la segunda mitad del siglo XX “han hecho añicos algunos de los propios principios del mismo” demostrando que “el intento de fundar la razón en supuestos sólidos supone una mera ilusión”; buscando el punto medio, cita Martín-Estudillo al filósofo Muguerza, para quien se trataría “no de renunciar a la razón, sino sólo a escribirla con mayúscula, a diferencia de los viejos ilustrados desde su instalación en un optimismo histórico que hoy desgraciadamente no podemos compartir” (cit. en Martín-Estudillo 2009, 129-30n).

paradigma metafísico de la razón como último fundamento” (Casalía 2012, 30-1).<sup>98</sup>

Al analizar el pensamiento literario mariesco han visto pues en general los críticos una razón que, en efecto, no se corresponde con una razón moderna y que nada tiene que ver con el positivismo ni con las demás prácticas científicas asociadas tradicionalmente a ella. Lo que ha faltado sin embargo, a mi modo de ver, es decidir de qué otra razón estamos hablando, suponiendo que estemos hablando de alguna y no sigamos aún estancados en el binarismo racionalismo-irracionalismo al que parece conducirnos Juan Benet en sus ensayos. A este respecto, quien me parece que ha dado con el quid de la cuestión ha sido César Romero, que para analizar el estilo narrativo de Javier Marías ha recurrido ni más ni menos que a la razón vital de Ortega.

El análisis de Romero, que toma por objeto la novela *MBPM* como ya vimos en la introducción, empieza justamente por señalar la falta en la teoría de Benet para comentar luego su posterior subsanación en los planteamientos de Javier Marías. Sostiene así el crítico que en sus ensayos Benet lleva a cabo “una indagación del estilo como hay pocas en la literatura española de nuestro siglo”, pero que “en lo que discrepo”, añade, “es en la concepción irracionalista del estilo de Benet”:

Afirma [Benet] que la razón es un estadio del estilo, que éste va más allá y que la razón no lo abarca ni lo explica. Creo que –como tantos otros de su generación– Benet tiene una concepción pre-orteguiana, no ya anti-orteguiana como algunos, de la razón, excesivamente cartesiana. Desde una visión orteguiana el pensamiento de Benet conduce inevitablemente al descubrimiento de que el estilo es la razón del escritor (Romero 1995, 114-5).

---

<sup>98</sup> Frente al pensar cartesiano, que Casalía entiende como “una meditación ensimismada en el sujeto que medita”, el crítico piensa que “se trata más bien de una meditación de tipo extático. La novela expresa todo lo contrario a lo que podría consistir una experiencia *moderna* del pensar. La meditación aquí tiene que ver con un hundirse en el afuera, acompañando el despliegue mismo del mundo que comienza a abrirse. *TRM* carece, al menos en este aspecto, de elementos modernos. La experiencia de alteridad radical en *TRM* sitúa la escritura fuera de los parámetros habituales propios de los distintos modelos genoseológicos más o menos aliados a los paradigmas racionales” (Casalía 2012, 30). Sin embargo, como ya subrayé en la introducción, me parece que el análisis de Casalía, así como igualmente el de Scharm (2013), peca de un tono demasiado ascético, casi místico diría, para definir el estilo mariesco, con lo que se soslaya su aspecto personal y circunstancial o mundano, para mí fundamental (sobre esto, vid. mi nota 16 de la introducción).

La defensa de la razón que hace Romero debe leerse pues en clave orteguiana, porque desde luego no estamos aquí ante una razón moderna sino, de nuevo, ante la razón vital, que el crítico conoce bien. Desde esa perspectiva, que yo también comparto, se comprende que “el instrumento para el hallazgo o la invención no es otro que la razón (y la imaginación), la vida si se entiende en el sentido orteguiano. Mi vida, que es mi razón u órgano para pensar, es el instrumento que tengo para descubrir la verdad”, como explica Romero:

Así como la razón lucha contra el dictado de la realidad que nos es dada, el estilo lucha contra el dictado de la realidad del texto o ficción hasta dominarla, poseerla y dar razón de ella. Al igual que el estilo para el escritor, la razón es para el hombre la herramienta, el instrumento con el que ha de hacer su vida; es su única vía de conocimiento humano, que suministra respuestas a sus preguntas. El estilo es la razón del escritor (Romero 1995, 114-5).

En mi opinión, con esa postura de rechazo de lo racional que defiende Benet en los años 60 se cae inevitablemente en “el arcaísmo”, como lo llamaría Julián Marías, que es lo que ocurre cuando “se invierte el camino normal de la historia”: en este caso, “el irracionalismo, que en el siglo XIX era bastante razonable, no tiene más que una dificultad: es imposible”, dice el filósofo (Julián Marías 1993, 119; 1969, V: 423). El porqué de esta dificultad lo veremos en seguida, ya que lo explica el planteamiento raciovital de Ortega: la persona, sería su idea esencial, necesita estar pensando todo el tiempo debido a la inseguridad radical que rige en cada momento su existencia. Lo penoso es que el debate haya de empezar otra vez de cero en los 60, con la dicotomía racionalismo-irracionalismo de nuevo incólume, pues por ese entonces no han pasado ni veinte años desde que Ortega haya publicado sus tesis sobre la razón vital demostrando así la necesidad inexorable que tiene el individuo de pensar pero sin caer por ello en la falacia de la razón pura de la modernidad; aunque a juzgar por reflexiones como las de Benet – recuérdese sus comentarios sobre la cerilla de la razón que vimos al

comienzo— se diría que el esfuerzo del filósofo no ha tenido nunca lugar.<sup>99</sup> Todo esto, por supuesto, no hace sino evidenciar la poca fortuna que, como ya señalé en la introducción, reciben a lo largo del siglo XX las ideas de Ortega y de su heredero intelectual Julián Marías, y por ello parece inevitable que entre las discusiones que sostiene la crítica actual, esta todavía muy influida por ese vacío, la aportación raciovital siga por lo general ausente.

El análisis de César Romero, sin embargo, sí tiene en cuenta, por fortuna, el paso histórico que supone el sistema raciovital ante la disyuntiva del irracionalismo del XIX y el puro racionalismo moderno, y es notable que ya en 1995 el crítico conecte dicho sistema con el estilo literario de Javier Marías al decir, como vimos en la introducción, que la narración de Víctor Francés en *MBPM* encarna en sí ese “saber a qué atenerse que es la labor filosófica y que en la vida también opera como una columna” (Romero 1995, 107). En la misma línea que vengo apuntando, el crítico conecta pues la estructura metafísica de la vida humana con la creación literaria mariesca, para lo cual él arguye que la razón vital del hombre, que incluye a la imaginación y es “el instrumento con el que ha de hacer su vida”, es para el escritor, de modo análogo, el estilo. Pues bien, ampliando y en parte matizando el argumento de Romero, se puede afirmar que esa razón vital que el crítico identifica en literatura con el estilo es también, a la vez, el “pensamiento literario” al que ha solido aludir Javier Marías, y que la narración de este autor, con su pensar errabundo, expansivo e imaginativo pero al mismo tiempo aprehensivo y atento siempre a las evoluciones de su lenguaje, supone una encarnación radical, responsable hasta un grado que

---

<sup>99</sup> *La inspiración y el estilo*, el ensayo donde, como hemos visto, Benet establece sus primeras oposiciones entre el estilo y la razón, se publica en 1966, es decir, diecinueve años después de que Ortega publicara desde su exilio en Argentina *En torno a Galileo*, de 1947, el libro en que el filósofo recoge las ideas sobre la razón vital que ya había venido haciendo públicas en conferencias universitarias desde 1933 (sobre estas fechas de la obra orteguiana, cfr. Hernández Sánchez 2012, 13-43). Por otra parte, es indudable que Benet, fuera anti-orteguiano o pre-orteguiano como dice Romero, no mostró nunca en todo caso especial interés por el pensamiento de Ortega: “Pienso que Ortega”, afirmaba el autor en *La inspiración y el estilo*, “pasará a ser considerado —a pesar de su manifiesto horror a ello— como una figura eminentemente literaria, dotado de una formación literaria que prevalecía sobre cualquier otra y que le convirtió en el adelantado de una visión literaria de la vida” (Benet 1973, 124).

podríamos decir casi filosófico, de dicho pensamiento. Con esto, lo que logra Javier Marías con su escritura, finalmente, es recuperar y dar cuerpo literario a todo un planteamiento filosófico que quedó cancelado con la guerra civil y la dictadura y que estaba basado justamente en esa idea particular de *pensamiento*.

Para poder entender el sentido de esa equivalencia que propongo entre el pensamiento, el estilo y la razón para la obra de Javier Marías es necesario, antes de pasar al curso de Julián Marías, detenernos aquí un instante para recordar el significado renovado y particularísimo que adquieren tras la reforma filosófica orteguiana los conceptos tradicionales de la metafísica, empezando por los mismos conceptos de razón y pensamiento. De otro modo no se podrá comprender ni la trascendencia que tiene esta filosofía para nuestra aproximación como individuos a la realidad ni, en consecuencia, su presencia y posibilidades en la narrativa y la poética de Javier Marías. Sobre esos conceptos metafísicos hemos de recordar su articulación indisociable con la vida, esto es, el hecho de que la razón, el pensar en sentido vital, constituye a la vez, como afirmó Ortega, “*forma y función de la vida*” (2004-12, III: 178-9; mi énfasis). Se trata de algo que mencioné antes y a lo que alude también César Romero cuando describe la razón no solo como la “herramienta” o “instrumento” de la vida sino, propiamente, como “*la vida si se entiende en el sentido orteguiano*”, es decir, que “mi vida” es en sí misma “mi razón u órgano para pensar, es el instrumento que tengo para descubrir la verdad”. En los párrafos siguientes de esta sección voy a recuperar esta noción inextricable de vida y pensamiento sobre la cual se funda el raciovitalismo, pues esto me va a permitir mostrar cómo en la creación literaria de Javier Marías, por su propia estructura raciovital, el estilo y el pensamiento (o, lo que sería igual, el escribir y el ver) son también hechos indisociables. En último lugar, esto nos permitirá comprender cómo es posible, tal y como ha venido defendiendo Javier Marías en sus artículos a lo largo de los años, *inventar* la realidad y con ello a la vez *hallarla o descubrirla*, esto es, *entenderla*.

Empecemos, pues, por el concepto de pensamiento y veamos primero de todo cómo lo plantea Julián Marías en su curso de pensamiento literario.

Para Julián Marías, según explicaba en ese curso, la literatura representa “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 1982-3b, 1982-3a). Esto significa que la literatura nos ayuda a situarnos ante la realidad en que nos hallamos, iluminándola, haciéndola más transparente, y es esta facultad orientadora lo que la convierte en *pensamiento*. “Pensamiento es lo que el hombre hace para saber a qué atenerse; sea lo que quiera”, dice el filósofo rememorando las tesis de Ortega, lo cual quiere decir inevitablemente que “hay muchas formas de pensamiento”:

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. [...] hay muy diversas formas de orientarse en la vida, hay muy diversas formas de pensamiento. 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 (Julián Marías 1982-3a).

La apelación de Julián Marías a un auditorio tal vez algo sorprendido se comprende una vez más por la poca fortuna que ha tenido en nuestro tiempo la filosofía raciovital, y puede que hoy el asombro sea aún mayor, pasados los años y todavía muy vivos los condicionamientos de la postmodernidad más sabida por todos. Pero la idea de echar una moneda al aire como ejemplo de ‘pensamiento’ no extrañará en cambio a los conocedores de esta filosofía radical que dirige su atención a la raíz última de todo lo humano, es decir, a la *realidad radical* de la persona, de cada cual con su propia vida. Para el raciovitalismo, en efecto, es pensamiento todo aquello que hace cada uno para orientarse en su vida, sea este hacer del tipo que sea, pues aquí no se juzga lo que se haga, sea rezar, echar una moneda al aire o efectuar un cálculo matemático. El caso es que le sirva a esa persona

concreta para satisfacer su necesidad personal e intransferible de saber a qué atenerse.

Nada que ver, pues, esta razón con la razón puramente utilitaria de la modernidad, que Ortega ya se había encargado de desmontar del siguiente modo. Como es sabido, la edad moderna, en su periplo intelectualista, le otorga a la razón el puesto central de sus convicciones convirtiéndola en la capacidad suprema del hombre. Si el hombre medieval había hallado en la fe y en la verdad revelada la solución a sus dudas, el hombre moderno la encuentra en la razón, en la verdad de la ciencia. Pero así entendida, como capacidad, y, en cuanto tal, como algo de lo que el hombre es *capaz*, la razón aparece de otro lado, como ve Ortega, como algo que ejerce el hombre a placer, o por alguna preferencia ocasional suya, o incluso, con notable moralina, por el deber que siente todo buen intelectual moderno de pensar. Es esta razón moderna, cartesiana, pura, una cuyo ejercicio, en definitiva, se elige, a conveniencia, y que por lo mismo cuando se quiera podrá dejarse de ejercer. El argumento central de Ortega parte de su rechazo a esta idea de “que la inteligencia, la intelectualidad, sea un deber del hombre” y muestra cómo por el contrario “el hombre para vivir tiene que pensar, gústele o no” (Ortega 2012, 183). La razón, ese hacer que es pensar, no es algo que se ejerza a placer, dice Ortega, sino constante e inevitablemente debido a la inseguridad que siente el hombre ante esa vida suya que se extiende siempre hacia el incierto futuro: “frente a la razón pura”, declara el filósofo en 1933, “se incorpora hoy, reclamando el imperio, la vida misma –es decir, la razón vital, porque como hemos visto, vivir es no tener más remedio que razonar ante la inexorable circunstancia” (2012, 151-2). Tal es la razón verdadera, que de verdad *necesita* el hombre, aquella con la que cada cual, cada persona concreta, hace su vida, y de la que esa vida misma es por tanto la principal expresión. “Se puede vivir sin razonar geoméricamente, físicamente, económicamente, políticamente. Todo eso es razón pura y la humanidad ha vivido de hecho milenios y milenios sin ella –o con sólo rudimentos de ella”; pero la que ha estado con el hombre desde siempre es la otra, “la irremediable”, aquella “de la que, quiérase o no, es

imposible prescindir –porque es una y misma cosa con vivir–, la razón vital” (Ortega 2012, 151-2). Como señala Julián Marías, el pensamiento como lo plantea ahí Ortega se revela “no como un dispositivo, una facultad o una «actividad», sino como una función de la vida humana, exigida por la estructura misma de esta”; en otras palabras: que la persona “no es un ente pensante, en el sentido de que goce de la capacidad de pensar”, sino “en el sentido de que no puede vivir más que pensando, de que *para vivir tiene que pensar*” (Julián Marías V, 352; su énfasis).

Es necesario entender todo esto del modo exacto como lo formula Ortega y lo retoma Julián Marías en su curso sobre pensamiento literario, pues si no no podremos entender la importancia que tiene la noción de pensamiento en la poética de Javier Marías y lo que implica la facultad orientadora de su narrativa. Cuando Ortega afirma que “no hemos venido a la vida para dedicarla al ejercicio intelectual” sino que, en realidad, “porque estamos, queriéndolo o no, metidos en la faena de vivir, tenemos que ejercitar nuestro intelecto, pensar, tener ideas sobre lo que nos rodea” (2012, 182), Ortega no está haciendo, entiéndase bien, un alegato para animar a la gente a pensar como hacía el intelectualismo moderno. Lo que está haciendo Ortega, en primer lugar y ante todo, es una descripción de un hecho objetivo. Luego este hecho tendrá por supuesto sus implicaciones éticas, pero, en primera instancia, lo que tenemos es un hecho: el de que el individuo

necesita formarse un programa de su conducta frente a cada cosa, esto es, qué puede hacer con ella, qué no puede hacer, qué puede esperar de ella. En efecto, yo necesito saber a qué atenerme con respecto a las cosas de mi circunstancia. Éste es el sentido verdadero, originario del saber: saber yo a qué atenerme (Ortega 2012, 178).

Pues bien, esta necesidad radical que tiene cada cual en su vida futuriza y entre las cosas que conforman el mar de su circunstancia, se dirime de la siguiente forma:

Yo estoy orientado con respecto a algo cuando poseo un plan de mi trato con ello, de mi hacer, y *ese plan de mi conducta supone que me he formado un plano de esa cosa*, una figura o esquema de lo que esa cosa representa en mi vida (Ortega 2013, 123; mi énfasis).

El verbo *supone* es trascendental. Mi 'hacer', 'trato' o 'conducta' en la vida se dice aquí, mi vivir en suma, *supone* un plano de lo que me rodea, lo *supone*, entiéndase, lo quiera yo o no, lo sepa yo o no. Esta es la clave. En términos ortodoxos hablaríamos de una interpretación: "no se puede vivir sin una interpretación", como dice Ortega; los individuos a lo largo de la historia, todos y cada uno, "han hecho cuanto han hecho en su vida en vista de una cierta interpretación de la circunstancia que en cada caso tenían" (Ortega 2013, 122, 124). Esta interpretación podrá haber sido más o menos tosca, podrá haber sido más o menos compleja, y cada cual habrá sido más o menos consciente de tenerla, pero en todo caso será la suya, la que habrá llevado a cada uno de ellos a actuar de un modo o de otro, la que irá implícita por lo tanto en su modo concreto de 'conducirse', de vivir.

Esto nos lleva, como se ve, a una concepción *radical* del pensar. Pensar es aquí, por un lado, sí, reflexionar, sopesar, analizar, calcular, o cualquier otra actividad que se quiera de tipo intelectual, de tipo consciente por así decir. Pero es que pensar, tal y como se entiende aquí, significa asimismo todo lo demás, hasta lo que no es consciente pero que contribuye de igual modo a que la circunstancia no nos aniquile y sigamos 'siendo'. Ello se explica porque la vida no se detiene nunca ni queda paciente a la espera de que quien la vive tome una decisión sobre ella: "la vida es prisa y necesita con urgencia saber a qué atenerse", como dice Ortega, la persona "tiene que decidir en cada instante lo que va a hacer, lo que va a ser en el siguiente" (2008, 25; 2012, 78), y si esto no lo decide ella de manera consciente y despierta, si no asume la persona esa responsabilidad, lo irá decidiendo por ella de todos modos su vida, su razón vital. Rezar, echar una moneda al aire o hacer una división van así 'haciendo' la vida igual que lo va haciendo el quedarse en casa o tumbarse a dormir: "quedarse es tan hacer como su contrario" (Ortega 2010, 232), pues el tiempo va pasando y la persona va haciéndose igual. Por eso decíamos antes –ahora se entenderá mejor– que "el hombre está siempre en el problema que es su circunstancia, mas, por lo mismo, forzado a reaccionar ante ese problema, *está siempre en*

*una relativa solución*” (Ortega 2012, 81). Porque cada vida, por el mero hecho de ser, supone ya un modo particular de estar entre las cosas, supone, en otras palabras, una metafísica, según la entiende Ortega como vimos en la introducción: “la Metafísica consiste en que el hombre busca una orientación radical en su situación”, y este “hacer metafísico es un ingrediente ineludible de la vida humana; más aún: que es lo que el hombre está haciendo siempre”, que la vida es sin elección “siempre esfuerzo por orientarse, por saber lo que las cosas son y el hombre entre ellas” (Ortega 2013, 26, 123). La metafísica es, pues, lo que hace cada cual al construirse, consciente o no de ello, queriéndolo o no, su “plano” o “esquema” de lo que le rodea y de lo que él mismo es, que también está ‘sin hacer’, plano o esquema, así, en vista del cual vive.

Volviendo al curso de Julián Marías, ahora comprendemos la libertad de su idea de pensamiento. Hay tantos pensamientos como personas, pues cada una es expresión y morada de un modo de pensar particular, de una visión o perspectiva insustituible sobre el mundo. Es así el raciovitalismo una filosofía fundada pues, como señala José Luis Abellán, en “el descubrimiento de la vida como *realidad radical*”, que “sitúa en el *vivir* –y en el *vivir individual*– el hecho primario y fundamental de la filosofía. Esto es el punto de partida: encontrarme de pronto *viviendo*; en este gerundio está el *cogito* de la nueva filosofía” (Abellán García 2005, 600). Y no solo a nivel individual. A nivel colectivo, análogamente, han existido a lo largo de la historia múltiples modos de pensamiento, como explica Julián Marías, para lo cual aporta el filósofo varios ejemplos, algunos de los cuales los hemos visto arriba mencionados precisamente por su hijo:

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 (Julián Marías 1982-3a).

La racionalidad, el entendimiento, pueden tener grados, hay una jerarquía, en cuya cima está siempre la filosofía, dice Julián Marías –y ahora veremos exactamente a qué responde esta graduación–, pero la razón, en todo caso, siempre está presente.

Pues bien, junto a todos estos, finalmente, añade el filósofo, “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 como hace, en forma aún más rigurosa, la filosofía, pero sí para entenderla” (Julián Marías 1982-3a, 1982-3c). Se recordarán aquí, en conexión con esto, las palabras de Javier Marías sobre la cerilla de la literatura que permite ‘entender’ el mundo, y más aún cuando el filósofo afirma también que “la literatura tiene una función de invención, de hallazgo, una función heurística sumamente importante”, aludiendo con ello de pasada a la etimología de *inventar* (Julián Marías 1982-3a). Para Julián Marías, la literatura constituye un valioso “instrumento de investigación, de adquisición de verdades, de descubrimiento de verdades”, pues “la literatura descubre, explora, hace incursiones en todos los sentidos”, y esas “exploraciones literarias” “iluminan, aclaran, hacen que se posea todo un lado de la realidad que de otro modo quedaría oculto” (1982-3a, 1982-3c).

Es preciso notar cómo en esas líneas Julián Marías se está refiriendo específicamente, aunque no lo diga, al pensamiento del escritor. Este sería, siguiendo su argumento, el verdadero ‘pensamiento literario’. El filósofo nos presenta una hermenéutica creativa donde la orientación surge fundamentalmente porque “*se escribe, se hace literatura*”, es decir, porque se “interpreta” la realidad, y al mismo tiempo esas “verdades” que se hallan al escribir permiten “que se posea todo un lado de la realidad”, un lado, pues, que es el del propio escritor que “hace” su literatura. Estamos así ante una prolongación del perspectivismo raciovital basada en la creación, en la realidad radical del individuo escritor que ‘piensa’. Ante todo, el pensamiento literario es el de quien escribe. No obstante, es evidente también que ese pensamiento ha servido a la humanidad en su conjunto durante siglos, ya

que esa “función de exploración de la realidad” que cumple la literatura es algo que nos beneficia a todos, que con su “esclarecimiento” y “transparencia” nos permite orientarnos también como lectores, saber a qué atenernos, alcanzar alguna seguridad en la realidad de nuestra vida (Julián Marías 1982-3a).<sup>100</sup> Por eso, como ha dicho Helio Carpintero, amigo y principal exegeta de Julián Marías y el único entre sus estudiosos que ha dado noticia del interés que este tuvo en los últimos tiempos por la idea de pensamiento literario, no cabe duda de que en este pensamiento veía el filósofo, pues,

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 otro lado, Julián Marías ya decía en su curso que esos saberes, verdades o exploraciones literarias constituyen una “pre-filosofía” y que requieren de la filosofía estricta para poder ser integradas en la vida (1982-3c), es decir, que necesitan de un pensamiento posterior que las repiense, por ejemplo, el de un lector radical como puede ser el crítico.

Lo interesante de esta conexión que se va estableciendo entre la poética de Javier Marías y el planteamiento de su padre es que esta no se reduce a una mera coincidencia en los conceptos, sino que esa conexión trae consigo toda una interpretación de lo real y de la razón que la teoría del novelista también parece, dentro de su vaguedad antes aludida, tener en cuenta. Sucede por ejemplo con el tema de la especificidad y superioridad de la literatura en comparación con otros ámbitos del conocimiento. Si Javier

---

<sup>100</sup> El concepto de pensamiento literario lo cita Julián Marías brevemente en algunos de sus otros libros (por ejemplo, aparece aludido en *Persona*, texto de 1996 [cfr. 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*, de 1990, 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 también en estas líneas 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”. 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 (De Agüero y Delgado 2015, 123).

Marías habla del “privilegio” de este pensamiento literario porque “a diferencia del científico o el filosófico”, dice, “no está sujeto a argumentación ni a demostración”, “no depende de un hilo conductor razonado ni necesita mostrar cada uno de sus pasos” (Marías 2001c, 236), pues también Julián Marías reflexiona sobre ese carácter en cierto modo “injustificado” que rodea a la literatura y en general a toda forma de arte, y lo hace en términos muy parecidos, comparándolo también con la ciencia y la filosofía. “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”, dice (Julián Marías 1982a). Con la filosofía, por otra parte, esto es incluso más evidente. La filosofía es la “visión responsable”, en la famosa definición del propio Julián Marías que ya cité en el capítulo anterior. El que filosofa observa, ve la realidad, 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”, y por eso es *visión* y es *responsable* (Julián Marías 1982a). Sin embargo la situación del arte es otra, 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”, pues dice lo que ve, señala y nos lleva a mirar, pero “no tiene la obligación de explicar lo que ve, de justificarlo” (Julián Marías 1982a). O como dice el propio Javier Marías según veíamos al comenzar este capítulo: que “a los escritores, en realidad, no les gusta mucho pensar ni hablar sobre lo que han hecho o cómo lo han hecho” (Marías 2001f, 17-8).

En todo caso, la cuestión es que no basta con ese carácter “injustificado” que en cierta medida demuestra la literatura para rechazar el valor de su pensamiento. Lo que hay que entender es que en ello reside precisamente su ventaja, su “privilegio”, pues ninguno de esos argumentos

que lo invalidarían desde el punto de vista científico o sistemáticamente filosófico pertenece en verdad a su ámbito de iluminación. Lo explica Julián Marías: “frente a los pies de plomo de la ciencia, está la ligereza de la literatura”, pero es que “esa ligereza es absolutamente esencial”, y por eso la literatura no es una visión meramente irresponsable: “no puede serlo. No es la visión responsable de la filosofía. No se puede justificar, pero no es enteramente irresponsable, porque justamente tiene un carácter de decir; tiene un carácter expreso, manifiesto, explícito, de logos” (Julián Marías 1982a). Es este uno de los motivos primordiales según Julián Marías, el que la literatura es explícita, que su interpretación de la realidad consiste en “explicitud” porque consiste en “arte de palabra”, a diferencia de por ejemplo las artes plásticas o la música o la arquitectura: el escritor “se mueve en el ámbito del decir”, o sea, “en logos”, lo que significa que, a diferencia de otras formas de arte, “al arte de la literatura le pertenece siempre cierto grado de racionalidad. Justamente la racionalidad del decir. Hay un logos, una razón de esa forma de decir, que es la literatura”; “habrá formas de literatura que no serán plenamente racionales”, advierte en efecto el filósofo, será la suya “tal vez una racionalidad deficiente”, “pero hay cierta racionalidad en toda literatura” (Julián Marías 1982a).

Pero hay aún un segundo motivo que aporta Julián Marías en su curso para justificar su consideración de la literatura como pensamiento responsable aunque no lo sea tanto como la filosofía, a saber: el hecho de que la orientación que provee la literatura, su pensamiento, no le viene dada, sino que la literatura logra saber a qué atenerse gracias a su propio esfuerzo, o más precisamente, al esfuerzo del escritor, que es quien lleva a cabo la tarea de buscar la orientación, de alcanzar ese saber o seguridad, de literalmente “hacer” esa literatura. Julián Marías distingue así entonces entre la clase de certidumbre que es “*dada*”, como por ejemplo la del hombre religioso, cuya certidumbre representa una “revelación”, que es una seguridad que “le es dada, que es un don, una dádiva”, frente a la certidumbre que es “*hecha*”, esto es, que “el hombre halla mediante un esfuerzo racional” y que es por tanto “desvelación”, como la del filósofo

cuando es plenamente justificada (Julián Marías 1982c). En el caso de la literatura, dice Julián Marías, “no es plenamente justificada esta certidumbre”, en efecto, pues no se trata aquí de la radicalidad de la filosofía, pero, de todos modos, esa certidumbre “no es dada simplemente”:

El escritor busca, hace esa certidumbre, se debe esa certidumbre a una acción suya, a una acción en cierta medida creadora, no es una dádiva, no es una cosa recibida desde fuera, es algo, de lo cual no podrá dar cuenta y razón plenamente, que no podrá justificar, que no será plenamente responsable, pero que responde a una acción humana muy concreta (Julián Marías 1982c).

Porque es la literatura el vehículo de un esfuerzo humano efectivo para lograr cierta seguridad, cierta orientación, porque es, pues, pensamiento, es por lo que no puede considerársela meramente visión irresponsable.

Pues bien, siguiendo y ampliando la argumentación de Julián Marías, me parece que la literatura de Javier Marías se puede considerar como literatura responsable, debido a su grado de esfuerzo ante la tarea literaria. La literatura mariesca no es, en efecto, “revelación” sino “desvelación”, el hallazgo es fruto de su propio esfuerzo, de su invención, y sobre todo del dominio de su lenguaje. Es una literatura cuya imaginación creativa se puede situar con mucha precisión, como voy a explicar ahora, entre la errabundia y la aprehensión lingüística de la realidad, por más que normalmente se le haya alabado el primero de esos rasgos.

#### *4. La imaginación creativa: entre la errabundia y la aprehensión de la realidad*

En efecto, si los escritores de mapa conocen ya lo que les guarda el camino ante sí, Javier Marías, en cambio, prefiere conocer a medida que recorre, como en la vida, pero, para conseguirlo, se impone a sí mismo “una extraña e innecesaria disciplina, a saber:

no me permito cambiar lo que he escrito según me vaya conviniendo o vaya *averiguando* —exactamente igual que el lector— de qué trata o qué sucede en esa novela, sino que me obligo a *atenerme* a lo ya escrito, y hago que sea eso lo que condicione la continuación. En cierto sentido aplico a la configuración de un libro el mismo principio de conocimiento que rige la vida, la realidad o el mundo, como

prefiera llamárselo: no podemos comportarnos, ni decidir, ni elegir, ni obrar en función de un final conocido o de lo meramente posterior, sino que ese final o lo posterior deberán *atenerse* a lo ya vivido o acaecido o padecido, sin que eso pueda borrarse ni alterarse, ni olvidarse apenas (Marías 2001, 108; el énfasis es, curiosamente, del propio Marías).

Marías concibe la escritura al modo en que cada persona vive su propia vida, es decir, como avance inseguro, siempre adelante, sin plan previo, sin saber por tanto lo que será de uno o adónde lo conducirán los pasos, en definitiva, como esencial futurición. La estructura de la escritura de Javier Marías sigue la estructura misma de la vida humana. De acuerdo con esa estructura actúa el principio de conocimiento que rige ambas, y cuyos efectos aquella, en consecuencia, también ha de asumir: que no puede volverse atrás, no puede rectificarse, cada paso literario dado funciona exactamente igual que con cada comportamiento, decisión, elección u obra vitales, igual que el hombre con su pasado, esto es, quedan fijados, son seguros e irreversibles y a ellos se atiene el hombre, y así por tanto el escritor, sometido por igual a los efectos de esa disciplina “extraña e innecesaria”.

Ahora bien, como dice Pittarello, “el horizonte incierto es sin embargo propicio para la imaginación” (Pittarello 1996, 13), en concreto, para la “imaginación creativa”, como la llama Alexis Grohmann (2011a, 37). La pregunta es cómo se consigue esto si el individuo es náufrago en medio de su circunstancia según decimos, que no le es dado un mapa con que orientarse ni por tanto medio previo alguno de saber cómo son todas esas cosas que va a ir encontrándose por el mundo, que le esperan adelante, aún por llegar. Entra aquí en juego la imaginación tal y como la entiende Ortega:

Para estar yo tranquilo con respecto al minuto que va a venir, necesito estar seguro, por ejemplo, de que la tierra que ahora me sostiene no me va a fallar luego. Esta tierra de ahora que mis pies pisan es una cosa que está ahí, pero la tierra de luego, la del inmediato futuro no está ahí, no es una cosa, sino que tengo yo ahora que inventarla, que imaginarla, que construirmela en un esquema intelectual, en suma, en una creencia sobre ella (Ortega 2012, 178-9).

Inventar, imaginar, construir, crear. Dado que yo vivo perdido a la espera de las cosas que están por venir, que no existen aún, que no conozco y me son amenaza, no puedo por tanto saber cómo son esas cosas; lo único que

puedo hacer en todo caso es formarme mi creencia sobre ellas, creer que son de un modo u otro, dicho de otra manera: que yo he de imaginar cómo me parece a mí que son las cosas. En efecto, forzado por la inminencia incalculable de las cosas, necesita el hombre formarse sus propias creencias, su idea sobre ellas, convencerse de ello y así estar seguro, o sea, saber así a qué atenerse, construirse sus seguridades y en función de estas echar a andar. “Una vez que sé a qué atenerme con respecto a la tierra”, dice Ortega, “—sea cual sea el contenido de mi creencia, aunque sea el más pesimista—, me sentiré tranquilo porque me adaptaré a lo que creo inevitable.” (Ortega 2012, 179). Esas certezas que yo me construyo y de las que me voy convenciendo son las que configuran mi plano particular, único, del mundo, con el cual me oriento. “La orientación, los puntos cardinales que dirigen nuestros actos son el mundo, nuestras convicciones sobre el mundo.” (Ortega 2012, 156). Así el mundo se va configurando del modo en que me parece tener sentido, como a mí me parece que es. El argumento de Ortega es notable: el plano del mundo, que el hombre no conoce porque no lo ha recorrido todavía, no puede sino basarse en una creencia suya, en un esquema intelectual que se construye él solo, o sea, en una invención, algo que imagina. Saber en el sentido que plantea Ortega quiere decir, pues, convencerse, o dicho al revés: “Tener yo una opinión sobre una cosa no es sino saber a qué atenerme sobre ella, esto es, fijar *mi* posición con respecto a la cosa.” (Ortega 2012, 159).

Lo que resumo en estas líneas constituye uno de los vuelcos filosóficos más importantes y originales que lleva a cabo Ortega, ya que vuelve del revés la eterna pregunta de la ontología: cómo son las cosas, en qué consiste su ser. Ante esa pregunta el filósofo hace evidente el papel fundamental que juega la imaginación de un hombre particular. Es la idea radical de que el conocimiento surge de unos intereses vitales y así se espera que responda adecuadamente a ellos; es decir, que lo que de él se espera es que permita al hombre concreto particular descubrir cómo orientarse en la realidad. Esto implica la evidencia de que cualquier cosa que el hombre se afane en saber será siempre un conocimiento que

dependerá de él indefectiblemente, que será construido en relación a su vida concreta, a sus necesidades vitales. Esto es radical porque con ello sugiere Ortega que eso que llamamos el ser de las cosas no es algo, como ha pretendido siempre la ontología, que tengan las cosas por sí mismas, ellas autónomamente, sino algo que inventa el hombre para sí a modo de guía:

Las cosas no tienen por sí un ser. El ser surge como una necesidad que el hombre siente frente a las cosas. [...] Vivir es encontrarse náufrago entre las cosas. No hay más remedio que agarrarse a ellas. Pero ellas son fluidas, indecisas, fortuitas. No hay modo de hacer pie en su inquieto elemento. De aquí que nuestra relación con las cosas sea constitutivamente inseguridad [...]. Las cosas en torno se presentan respecto de nosotros con un carácter indeciso. ¿Saldrá mañana el sol? ¿Tendré esta tarde angina de pecho? ¿Bajarán los valores en la Bolsa? La vida es, en su más primaria esencia, interrogación —o lo que es igual, inseguridad; o lo que es igual, imposibilidad de contentarse con las cosas, con lo que está ahí ahora, y forzosidad de anticipar lo que serán—. Pero esas 'cosas futuras o en su futuro' no son ya las cosas que por sí mismas se presentan. El futuro de las cosas tiene que ser imaginado, construido por el hombre (Ortega 1929-31, *Qué es conoc.*, 153-6).

El hombre está obligado, véase, a *anticipar imaginariamente*, a inventarse su futuro, lo que vendrá, lo que será. No es que sea capaz ni que le apetezca, sino que tiene que hacerlo, pues en ello le va la vida. Así pues, por debajo de todo conocimiento, que surge como respuesta a la preocupación vital — qué va a ser de mí—, actúa en el fondo, por lo tanto, el mecanismo de la imaginación, con el cual “construye el hombre tras las cosas efectivas de cada instante la ‘cosa permanente, inmutable’; en suma, el ser de las cosas.

Cuando cree haberlo hallado sabe ya a qué atenerse respecto a ellas, dejan de ser inseguras, indecisas, fluidas. El mundo no es ya un océano y la vida no es ya un naufragio. Bajo sus plantas siente la tierra firme, y el universo se convierte en una arquitectura con sus puntos cardinales, con su orden cósmico. Entonces puede el hombre decidir con alguna seguridad. Entonces sus decisiones tienen para él sentido y su vida es un caminar ordenado, en vez de hundirse en el caos (Ortega 1929-31, *Qué es conoc.*, 153-6).

La capacidad creativa del hombre es por esto esencial. Su vida se asienta y moviliza a partir de un mundo, de una unidad ordenada de todo lo que encuentra, suelo de sus actuaciones. Es ese mundo como él lo cree, del que está convencido, lo que toma por realidad, en vistas a lo cual vive, con lo que cotidianamente cuenta. Por eso acabará reconociendo Ortega que seguramente, más importante aún que la razón, sea la imaginación el verdadero sostén del hombre: “La fantasía tiene fama de ser ‘la loca de la

casa', la facultad irracional del hombre. Tendría gracia que, apurando bien las cosas, resultase a la postre ser más definitorio del hombre su irracionalidad positiva o fantasmagorismo, que la llamada 'racionalidad"', y ello porque resultase "que esta *supone* aquella, es decir, que *la razón no es sino un modo, entre muchos, de funcionar la fantasía*" (Ortega 1940, V: 394).

La correspondencia entre la escritura como la concibe Marías y el raciovitalismo de Ortega parte de esta premisa común a ambos de que todo conocimiento toma por base la fantasía y que por tanto para saber es necesario imaginar. El escritor con brújula ha de imaginar y convencerse de que las cosas son de un modo u otro, y así lo plasma en su relato, usando cada convencida imagen como guía para el paso siguiente. Es lo mismo que ha de hacer el hombre con su vida, tal y como ve Ortega. En ese método de escritura, dada la obligación autoimpuesta por el autor de, por un lado, trabajar sin mapa, y por otro, de *atenerse* "a lo ya escrito" y cada paso posterior y final "a lo ya vivido", solo hay una forma de alcanzar el conocimiento global que revela la historia una vez terminada. Ese saber solo es posible si tiene como base el imaginar, cuando, como plantea Ortega, se establece la identidad de "descubrir o construir", o como expresa Marías, cuando el proceso creativo se entiende como "inventar" en su sentido etimológico, como "*invenire*, que no quiere decir otra cosa que «encontrar», o más bien «descubrir»" (Marías 2001j, 171). En el fondo, lo que tenemos en esta escritura con su estructura vital es una verdadera metafísica raciovital, al menos como la entiende Ortega, pues la metafísica es, en suma, "construir mundo con la circunstancia", "es construcción del Mundo", "para salvarse en él, para instalarse en él":

La interpretación que damos a la circunstancia, en la medida que nos convence, que la creemos, nos hace *estar* seguros, nos salva. Y como el mundo o universo no es sino esa interpretación, tendremos que el mundo es la seguridad en que el hombre logra estar. Mundo es aquello de que estamos seguros (Ortega 2013, 123-4).

La capacidad creativa del hombre, su capacidad hermenéutica en la terminología académica, o simplemente racional en el sentido orteguiano, es por esto esencial, como se ve. Su vida se asienta y moviliza a partir de un

mundo, de una unidad ordenada de todo lo que encuentra, incluido él mismo, y es ese mundo como él lo cree, del que está convencido, aquello con lo que cotidianamente cuenta. No en vano, por estas ideas definía Manuel García Morente la obra de Ortega como una “filosofía de la perspectiva”, algo que el propio Ortega admitió en diversas ocasiones como es sabido (cfr. García Morente 1923).<sup>101</sup> Tiempo después y siguiendo a su maestro, Julián Marías pasaría a hablar de la “teoría intrínseca” o “interpretación de sí misma” que supone siempre toda vida (Julián Marías 1982d, X: 52-3).<sup>102</sup>

“La imaginación, un elemento tan olvidado y aun despreciado hoy por los críticos como aquel otro tan «poco científico» y tan fundamental, el estilo”, como dice Javier Marías (2001m, 214) son lo fundamental aquí, como ha explicado con claridad Alexis Grohmann:

This synthesis and interaction of imagination and style, or style conceived broadly enough to encompass the workings of the imagination, as it is understood in Benet's *La inspiración y el estilo*, is central to comprehending Marías's writing: his loose, digressive, errant style is the voice or vehicle of his imagination, blocking the conscious 'gestalt' need for precise visualization and rational planning and foresight, whilst providing the latter with the necessary freedom to invent” (Grohmann 2002, 101).

Ahora bien, a la imaginación creativa y asociativa que ha señalado Grohmann hay que complementar sin duda con el absoluto control y aprehensión del lenguaje y de la historia (más fascinante aún cuando, si es verdad lo que ha dicho Marías, cuando escribe cuenta apenas con algunas notas), la calidad de página y la coherencia absoluta de sus divagaciones lingüísticas y de pensamiento, pues, como ha señalado Luis Martín-Estudillo, tanto el propio escritor como sus personajes “fabulan, discurren o interpretan coherentemente a partir de impresiones subjetivas y sus hipótesis operan

---

<sup>101</sup> Sobre este aspecto esencial de la filosofía de Ortega que es el perspectivismo, vid. también Rodríguez Huéscar (1966) y Morón Arroyo (1968).

<sup>102</sup> Algo de todo esto que resumo aquí ha demostrado conocer Javier Marías cuando alguna vez, en algún artículo o algún discurso, ha hablado de la naturaleza de su escritura y de sí mismo como creador. Como cuando revelaba públicamente, en el temprano «Desde una novela no necesariamente castiza», el tema más propio de toda su obra, el tema de la verdad ya mencionado: “Sé que todo esto puede resultar terriblemente pretencioso”, decía el joven escritor tras revelar su tema, “pero me temo que a mis veintisiete años había cruzado por fin la línea de sombra y alcanzado la madurez y la osadía necesarias para ser *intérprete de mí mismo*” (Marías 2001e, 65; mi énfasis).

dentro de un marco de verosimilitud” (Martín-Estudillo 2009, 118). Esos dos rasgos, errabundia y coherencia o control de la lengua, resultan igualmente fundamentales para entender cómo se produce la invención mariesca, la escritura responsable, hasta el punto de que se podría hablar de, como ha dicho el propio Marías, de “una errabundia sólo aparente en mi caso, creo yo” (Marías 2001I, 108-9).

En efecto, como ha señalado el novelista en «Cabezas llenas» y luego ha analizado con rigor Alexis Grohmann (2008), el de estas historias es un pensamiento definido por una cierta “distorsión” o “anomalía” (Marías 2001h, 427) que afecta tanto al escritor como a sus narradores, cuyas mentes vienen regidas por las evoluciones de la de aquel, y que invita, como dice Grohmann, a una lectura alegórica de la creación literaria mariesca como “trastorno” (Grohmann 2008, 65). Tal anomalía procede de dos hechos opuestos pero complementarios. Por una parte, la circunstancia inherente a todo individuo pero exacerbada en el caso concreto de los escritores de “que sus cabezas estén llenas de palabras”, como afirma Marías: “inevitablemente esto lleva a una distorsión”, para empezar “en la medida en que habrá hacia ellas una atención mayor de la habitual”, pero también en “que –lo más grave– habrá una continua vigilancia”, esto es, “una continua selección o preferencia de unos términos y un continuo rechazo o prohibición de otros” así como “una constante elección de lo que se cuenta y lo que no se cuenta y del orden en que se hace” (Marías 2001h, 427). Esta circunstancia de aprehensión constante y consciente del texto y de su trama va unida, complementariamente, a la errabundia o divagación a la que asimismo es tan inclinado el escritor en su obra. Frente a las novelas que el autor califica como “lineales”, las cuales se presentan como “‘cuentos que empiezan al principio y avanzan hacia un inevitable final’, sin demorarse ni divagar ni detenerse” y “que toman a un personaje o a más y no los abandonan en ningún momento”, el tipo de novela que le interesa a Marías es la errabunda o digresiva, “que sí se demora, se detiene y divaga, abandona a unos personajes y se ocupa de otros, empieza a contar varias veces”, y en la que actúa, dando su coherencia a los distintos elementos,

“una facultad asociativa exacerbada”, “como una hipertrofia de la capacidad para ver la relación entre todas las cosas, para no ver nada fuera del extenso tejido que es el mundo” (Marías 2001h, 433). El resultado de todo esto son unas historias con unos narradores algo trastornados, que se ven enfrentados a lo que ellos mismos entienden como una “perturbación” (69), una sensación indefinida de “malestar” (113), casi un “encantamiento” (81), como dicen respectivamente los protagonistas de *TLA*, *CTB* y *MBPM*, y que es algo que afecta a su manera de aproximarse al mundo, de verlo y de explorarlo. Ese trastorno, como explica Grohmann, lo que hace es abrir “un paréntesis –una brecha, un inciso– en la realidad” de estos personajes, con el cual “se suspende su talante (normal) y su habitual percepción del mundo que les rodea y durante el cual su aprehensión de éste es anómala o irregular”; sus “estados alterados” revelan de esta forma unas mentes “exacerbadamente asociativas, imaginativas, supersticiosas, analógicas, enfermizas u obsesivas, a menudo repetitivas, y errabundas o digresivas” (Grohmann 2008, 78-9). Surge entonces, como afirma el personaje de Víctor Francés en *MBPM*, ese “modo de pensar que para mí ya es costumbre, el modo del encantamiento que es un latido incesante en el pensamiento” (292), que va pensando “con tan enfermizo cerebro”, como dice Juan en *CTB* (370).

Ahora bien, antes de apresurarnos a señalar esta obsesión o trastorno del pensamiento narrativo mariesco como un posible factor para poner en duda el elemento responsable de la literatura de Javier Marías, hay que tener en cuenta que también el pensamiento del filósofo digamos radical o sistemático tiene por su parte mucho de obsesivo. Al menos así es como lo entiende Julián Marías. El filósofo, dice este, es alguien que tiene que “pensar y repensar” las cosas, alguien cuyo pensamiento “tiene que estarse renovando instante tras instante”, “la mirada filosófica nunca se queda quieta, va y viene” sobre la realidad; filosofar, dice poéticamente Julián Marías, “es estar renaciendo a la verdad; es no poder dormir”; y por eso “el filósofo es un hombre inquieto e inquietante” (Julián Marías 1982d, X: 13, 16). Pues bien, esa “continua vigilancia” que describe Javier Marías del

escritor sobre las palabras y sobre su orden, sobre lo que se cuenta y no, esa narración errabunda pero insistente y repetitiva que “empieza a contar varias veces”, esa actividad mental exacerbada y sin descanso, es muy cercana a la del filósofo, con ese “modo de pensar” que es un latido incesante del pensamiento. La alegoría que ve Grohmann no sería solo del proceso creativo, sino del proceso mismo del pensamiento filosófico, pues “esta escritura desviada”, como la llama Grohmann, que “le permite a Javier Marías abordar el complejo entramado que es el mundo en todas sus interconexiones” (Grohmann 2008, 81), se asemeja mucho a la idea que tiene Julián Marías de la razón: la de la “realidad en su conexión”, noción que, de hecho, ya César Romero ha puesto en relación con la narrativa de Javier Marías:

Julián Marías viene definiendo desde hace casi medio siglo la razón como “aprehensión de la realidad en su conexión”. Dada una realidad, para vivir, he de aprehenderla, poseerla, explicándomela a través de sus conexiones, y así obrar conforma a ella o contra ella, pero siempre dominándola, no siendo dominado por ella. Pues bien, el estilo es la razón de quien escribe, el estilo es la aprehensión de la realidad ficticia en su conexión. Como quiera que la realidad del escritor es la lengua, el estilo no sería otra cosa que la aprehensión de la lengua en su conexión.

Los rasgos recuerdan en efecto a la voluntad creativa de Javier Marías:

La voluntad de estilo de Javier Marías y su consecución hacen que la realidad ficticia que inventa en cualquier novela esté poseída, aprehendida por él desde principio a fin (quizá por aquí se explique eso que Marías dice, contrariando a muchos escritores, de que el escritor siempre domina el texto, de que es falso que el personaje se le escape de su redil al literato, obre a su antojo o, como apuntan algunos, el escritor escriba al dictado de sus personajes, dominado y guiado por ellos). En ningún momento da la impresión de que la obra se le vaya de las manos, antes bien, la existencia de un estilo cabal va dando razón perfectamente de todo cuanto sucede durante la novela, todo se va explicando conforme avanza el poderoso estilo narrativo de Marías, descubriéndose las conexiones existentes entre las diversas situaciones y realidades inventadas por el novelista. Cuando se tiene un estilo la posesión de la realidad que se inventa viene dada por añadidura (Romero 1995, 115).

En realidad, ya el propio Alexis Grohmann, a propósito de *TRM* y la importancia que cobra en ella la preocupación por los efectos que tienen en la vida el contar y el callar, ha recordado cómo para Julián Marías la “posesión” que hace cada persona de su vida va inextricablemente unida a su capacidad para “decir” esa vida, para expresarla, pues “el hombre es

diciendo, diciéndose”, la vida humana es por fuerza “locuaz” (cit. en Grohmann 2009, 165). Junto a la errabundia, pues, la posesión o aprehensión es igualmente fundamental para poder crear, para poder anticipar imaginariamente. La invención y descubrimiento de la realidad se logran con esos dos elementos.

Ahora bien, hay que preguntarse por el valor que debemos darle a ese descubrimiento y construcción del mundo y de su análogo literario. Hace falta preguntarse por el valor de la creación literaria en el ámbito de la gnoseología. ¿Qué valor tiene ese saber? A esta pregunta voy a responder en la última sección.

##### *5. Inventar para descubrir, y la visión personal del mundo*

Hablé al comienzo de este capítulo de un mayor ‘optimismo’ por parte de la obra mariesca ante la incierta realidad y que es además de consecuencias metafísicas trascendentales, pues supone un paradigma de pensamiento que no se reduce a lo meramente irracional, sino, como vengo diciendo, raciovital. Lo que esta narrativa optimista demuestra es cómo esa tarea creativa y la realidad imaginada que se ve impulsada a realizar no son en última instancia independientes de la realidad efectiva sino que surgen de ella, que se ajustan a ella. La prueba de esto es que aquí, frente a lo que sugiere el irracionalismo de Benet, el *inventar* la realidad nos permite no obstante, y pese a lo paradójico, *descubrir* la realidad, *verla* por tanto, aunque sea entre la difuminación y la niebla, y por eso, al inventar, podemos sin embargo “entendernos un poco mejor a nosotros mismos y también al mundo”, podemos, en una palabra, *reconocernos*. El hecho notable es que ese avance errante y aprehendido termina revelando el sentido de sus acciones al mostrar estas finalmente su armonía con el sentido global de la historia. Marías pone como ejemplo el caso de su novela *CTB*, publicada unos meses antes de la redacción de “Errar con brújula”:

En mi última novela, *Corazón tan blanco*, he logrado averiguar (pero sólo tras terminarla) que trataba del secreto y de su posible conveniencia, de la persuasión y

la instigación, del matrimonio, de la responsabilidad de estar enterado, de la imposibilidad de saber y la imposibilidad de ignorar, de la sospecha, del hablar y el callar. Pero si he llegado a saber todo esto ha sido porque, como sucede al leer a esos autores que he mencionado, mientras escribía me he visto obligado a detenerme por una divagación o una digresión o un inciso: mi interés de escritor no es muy distinto de mi interés de lector: como tal quiero verme forzado a pararme a pensar, y mientras eso suceda no me importa demasiado lo que me vayan contando (Marías 2001I, 108-9).

El hecho es notorio, pues supone que la imaginación descubre una verdad. Como dice Elide Pittarello comentando estas historias: “Desandando el recorrido de la metafísica, el autor reduce la razón a la voluntad de tener razón” (Pittarello 2012, 13).

Ahora bien, resulta necesario precisar, no obstante, antes de concluir un sentido absoluto para este razonamiento como parece hacer Pittarello y acabar pensando que el saber originado por las historias mariescas es mera autorreferencialidad, sin conexión con la realidad, y por tanto fuera de la metafísica, resulta necesario, digo, ver en qué grado y dimensión concretos funciona la creación y el saber que plantea Ortega, pues el matiz es clave. Lo cierto es que en ningún momento da a entender Ortega que todas esas cosas cuyo ser se inventa el hombre no existan por sí mismas. Lo que se inventa el hombre, véase bien, no son las cosas mismas sino su ser, su patrón de comportamiento, subraya el filósofo: “Esta idea de que el ser de las cosas es algo que el hombre construye porque lo necesita, y consecuentemente, que no ha lugar a hablar de un *ser* si se abstrae de la vida humana, no implica lo más mínimo recaída en el idealismo”; lo cierto es que “aquí no se dice que las cosas, que las ‘realidades’, sean construcción de la mente. Todo lo contrario. Porque las cosas nos aprietan inexorablemente antes de que pensemos en ellas nos vemos obligados a buscarles un ser y a descubrir o construir éste” (Ortega 1929-31, *Qué es conoc.*, 156-7). La inseguridad que me generan las cosas es la prueba de que estas existen y que no son mero producto de mi mente como pretende el idealismo. Otra cosa es el ser que por causa de la inseguridad me veo obligado a otorgarles, que ese sí es invención mía. Hay, pues, una realidad trascendente que por ser desconocida es la que fuerza a “*descubrir o construir*” la otra, la de su modo de ser. “Ante la auténtica realidad, que es

enigmática y, por tanto, terrible”, dice el filósofo, “el hombre reacciona segregando en la intimidad de sí mismo un mundo imaginario. Es decir, que por lo pronto se retira de la realidad, claro que imaginariamente, y se va a vivir a su mundo interior” (Ortega 1940, V: 401-2). Como señala Alejandro Martínez Carrasco, el argumento orteguiano no implica pues, en ningún momento, “creación pura”; esa imagen personal del mundo que construye el hombre no constituye un mundo aparte del efectivo, sino que nace de él, se crea en vistas al modo de actuación que este manifiesta (Martínez Carrasco 2011, 102). No se trata por tanto de dos niveles independientes, como tampoco de que ese mundo inventado sea la realidad auténtica o trascendente. Lo que se descubre aquí, en la creación de Javier Marías, es que la realidad o la verdad son instancias ligadas a la imaginación de los sujetos particulares, de cada cual. La realidad que exploramos aquí pone de nuevo en cuestión la noción común de objetividad para reconocer la capacidad de los sujetos singulares en la evaluación de lo verdadero.

Por eso tampoco puede afirmarse que este mundo inventado sea enteramente falso o irreal en grado absoluto. Este mundo que yo me invento constituye toda una realidad valiosa, necesaria y lícita, pues ella es la que me permite nada menos que orientarme, asegurarme la vida, mi situación particular, que no es poco. Como dice Ortega: “entender es saber a qué atenerse respecto a la situación en que se está; es decir, algo es entendido cuando funciona dentro de mi vida en su concreción circunstancial” (Ortega 1940, V: 401-2). Hay que comprender el valor capital que ello tiene en cuanto concierne a la única realidad que al fin me es dado conocer, a saber: la realidad de mi vida, la realidad radical, esa dimensión donde acontece que lo que yo creo es verdad. Por eso Ortega dará este consejo que bien podría adjudicarse a Javier Marías:

¡Poetas, pensadores, políticos, los que aspiráis a la originalidad y a mundos siempre nuevos! No pretendáis crear las cosas, porque esto sería una objeción contra vuestra obra. Una cosa creada no puede menos de ser una ficción. Las cosas no se crean, se inventan, en la buena acepción vieja de la palabra: se hallan. Y las cosas nuevas, las minas aún no denunciadas, se encuentran no más allá, sino más acá de lo ya conocido y consagrado, más cerca de vuestra intimidad y domesticidad, en torno de vuestras entrañas, llenando en inmenso filón las horas más humildes de vuestra vida (Ortega 1988, 60).

Es la invención, y no la creación, la que permite, con la estrategia a la vez errabunda y aprehensiva la que puede permitir descubrir las realidades.

Nada que ver esto, por cierto, con la postura de Benet, para quien “la obra literaria, en un principio, carece de cláusulas y problemas porque no es nada; toda ella es un problema creado por una vocación cuya tarea inicial no es otra cosa que la invención –más que el descubrimiento– de un vacío que se pueda solucionar después, con mayor o menor fortuna, con un artificio específico. La paradoja es tanto más notable por cuanto ese artificio tampoco existe previamente, sino que se tiene que inventar progresivamente y en reciprocidad con los contornos de un hueco que evoluciona con él” (Benet 1973, 28-9). En la poética de Benet, como explica Ken Benson, la literatura “no nos aporta ‘conocimiento’, ‘coherencia’, ‘seguridad’”; su “placer” se encuentra en cambio en que “nos transmite una experiencia del mundo que si bien es ‘incomprensible’, al mismo tiempo resulta ‘atractiva’ y ‘seductora’”, como dice Benson: “esta atracción no puede explicarse en términos de ‘conocimiento’, sino de ‘deseo’. Es el deseo el que nos hace indagar en lo desconocido y en lo que no puede llegar a explicarse racionalmente” (Benson 2004, 19).

De aquí las diferencias de Benet con Javier Marías en cuanto a su tratamiento de la incertidumbre, como señala Manuel Durán, lo que hace que sus novelas “sean más inteligibles que las de Benet” y sus personajes “más conscientes y más civilizados que los de Benet”, que por su parte resultan “más impenetrables”:

Ambos escritores, desde luego, viven en una época post-kantiana, en que algo sabemos de las incertidumbres señaladas por Heisenberg y la física cuántica, y también, en aspectos más vecinos a las humanidades, las borrosas fronteras del arte, la política, la psicología y la sociología de la postmodernidad (llamada, de otro modo, la confusión total, la falta de principios y de metas que caracteriza nuestro tiempo, y sin duda se refleja, o se define, en nuestras literaturas) (Durán Blázquez 2004).

Más que con Benet, que “escribe en forma casi impenetrable, en un lenguaje plúmbeo que recuerda al informe de un geólogo, o geógrafo, o agrimensor”, Durán relaciona a Marías con Laurence Sterne, quien “escribe en forma

ligera, humorística”, siguiendo “las caprichosas evoluciones y asociaciones de ideas en la mente del autor. Sterne es siempre imprevisto, improvisado, aéreo” y “nos remite a Cervantes, con quien comparte el espíritu humorístico, burlón, y una incertidumbre inicial”: “en efecto, nos dice Cervantes en el *Quijote*, ¿cómo confiar en un historiador árabe, ya que todos ellos son mentirosos, y quizá mal traducido?” (Durán Blázquez 2004).<sup>103</sup> Así, si las historias son en efecto más transparentes y optimistas es por la cosmovisión y la aproximación raciovital que toma Javier Marías ante la tarea creativa como respuesta civilizada a la incertidumbre.

Ante esa incertidumbre sí se puede, a través de la invención, descubrir: “sé que al escribir o al contar historias e inventar personajes he sabido o he reconocido o he pensado cosas que sólo en la escritura pueden saberse o reconocerse o pensarse. A veces sólo en la ficción, esto es, en la escritura de novelas y cuentos” (Marías 1996a, 458). Cuando, en el comentario a la obra *mariesca*, se ha señalado su incertidumbre como el rasgo definitorio, a menudo se estaba adoptando una perspectiva postmoderna sobre la realidad, una postura muy alejada de la raciovital y que tiene más que ver con el tipo de literatura que hace Benet que con la que hace Javier Marías. Como refleja, por ejemplo, este comentario de Domingo Ródenas:

Ni Hoffmansthal ni Joyce ni Gide ni Mann ponen en cuestión que *ahí fuera* exista *lo real*; claro que ahí hay algo, pero es inalcanzable. De lo que están persuadidos es de que no podemos aprehenderlo en su compleja multiplicidad o en su recóndita

---

<sup>103</sup> No en vano plantea Durán precisamente que para entender la literatura de Marías, más que en Benet hay que pensar en “un hilo” intelectual y literario que iría de Unamuno a Javier Marías pasando justamente por Ortega y por Julián Marías: “El hilo es la vida y la obra de Miguel de Unamuno, el más español y castizo de los escritores de su generación, que, sin embargo, no hubiera escrito como escribió sin recibir y asimilar influencias diversas [...], sin los teólogos protestantes alemanes, sin Kierkegaard, en fin, sin tantas influencias de fuera de España [...]. Y de Unamuno, siguiendo el hilo, pasamos a Ortega, también profundamente español, y que de todos modos necesitó viajar a Alemania y allí impregnarse de cultura alemana (y, también, francesa, inglesa, de otros países.) Ortega reacciona frente a Unamuno, y propone más influencia de fuera de España. De Ortega pasamos fácilmente a Julián Marías, discípulo predilecto, junto con María Zambrano, de Ortega. Marías, de increíblemente vasta cultura, continúa la obra de Ortega, tiende a extenderla en algunos campos, y, finalmente, comunica a su hijo, Javier Marías, el respeto por la cultura tradicional, y al mismo tiempo la necesidad de renovarla a través de influencias diversas, muchas de ellas procedentes del extranjero. Lo que en Ortega fue admiración por Alemania se convierte en Javier Marías en admiración por Inglaterra: no por ello dejan de ser auténticamente, sólidamente españoles estos dos escritores” (Durán Blázquez 2004).

esencia, por lo que el arte de reproducirlo narrativamente debe resignarse a la reproducción parcial, fragmentaria, subjetiva, sesgada o metafórica (Ródenas de Moya 2009, 69).

En rigor, 'lo real' no está "ahí fuera", o por lo menos, no es eso lo que nos enseñan las historias de Javier Marías, al contrario. Esa concepción que plantea el crítico consiste en la realidad como algo casi monolítico, impenetrable, ajeno, cuando la postura metafísica que nos plantea la obra mariesca es raciovital, es decir, *desde dentro*, basada, una vez más, en las creencias y el convencimiento personal auténticos, los cuales son reflejos de alguna verdad, son articulación de una visión personal del mundo.

Hablo de convicciones en el sentido que da Ortega a esa palabra y que explicaba en la sección anterior, como la construcción o "interpretación" que nos vemos obligados a hacer ante el carácter "inseguro, indeciso, fluido" de las cosas que nos rodean y que hacen de nuestra circunstancia un mar de incertidumbre:

Esa interpretación se forma en lo que llamamos «nuestras convicciones», o sea, todo aquello de que creemos estar seguros, con respecto a lo cual sabemos a qué atenernos. Y ese conjunto de seguridades que pensando sobre la circunstancia logramos fabricarnos, construirnos –como una balsa en el mar proceloso, enigmático de la circunstancia– es el mundo, horizonte vital. De donde resulta que el hombre para vivir necesita, quiera o no, formarse convicciones –o lo que es igual, que vivir es reaccionar a la inseguridad radical construyendo la seguridad de un mundo, o con otras palabras, creyendo que el mundo es de éste o del otro modo, para en vista de ello dirigir nuestra vida, vivir (Ortega 2012, 93-4).

Dentro de lo inseguro que es su vida el hombre establece sus creencias, se va convenciendo de algunas cosas, configura sus expectativas, y con ello alcanza cierto grado de certidumbre –de orientación, de estabilidad– con respecto a lo que puede sucederle. De aquí que el hombre dependa de las creencias "en que *esté*", como se dice en español, o que "tenga que *estar* siempre en alguna creencia", pues esas creencias, dice Ortega, constituyen el "suelo" de su vida, "en ellas el hombre *está*": las convicciones o creencias son por lo tanto "lo que verdaderamente constituye el estado del hombre" (Ortega 2008, 14).

Hay un hecho especialmente notable que se sustrae de este argumento, y es el de que, en semejante contexto, los conceptos abstractos

y generalistas de mundo se desvanecen. El mundo es aquí el de cada cual, el único y particular de cada persona, el que se fabrica cada uno como salvavidas ante la incertidumbre, y no “el mundo” en un sentido conceptual o universal: “mundo o universo es el plano que el hombre se forma, quiera o no, para andar entre las cosas y realizar su vida, para orientarse en el caos de la circunstancia” (Ortega 2012, 83). Es un mundo que responde a unas necesidades vitales particulares; el conocimiento que le sirve de base se da en referencia a una vida humana concreta, con sus inseguridades y problemas íntimos, sus soluciones e interpretaciones concretas. “La vida de cada cual es lo único que para cual hay, es la realidad radical” (Ortega 2012, 176). La realidad es para cada uno la suya propia, la de su propia vida, y las soluciones o convicciones que yo me haga tendrán sentido para mí, serán verdad en mi propia vida, en mi realidad radical, porque responderán a ella. Ahora bien, esas convicciones que se fabrica el hombre como solución, hay que entender, no obstante, que no son infalibles. Al contrario, como hemos dicho, la vida es “radical inseguridad”, y sucede así a veces que las circunstancias cambian, y con ellas nuestras convicciones pierden sentido y dejan de orientarnos. A las ocasiones en que esto sucede y surge el peligro las llama Ortega “crisis”: cuando nuestro mundo tal y como creemos que es se tambalea.

Pues bien, no sería exagerado afirmar que algo así como una crisis es justamente lo que padece el personaje de Juan en *CTB*, al menos a juzgar por la descripción que hace el personaje de las sensaciones que le han sobrevenido con su nuevo estado civil y que nos demuestran que la noción de realidad que aparece en estas historias depende, como digo, de la visión personal del mundo, sin por ello caer en ningún solipsismo:

La frase hecha *cambiar de estado*, que normalmente se emplea a la ligera y por ello quiere decir muy poco, es la que me parece más adecuada y precisa en mi caso, y le confiero gravedad, en contra de la costumbre. Del mismo modo que una enfermedad cambia tanto nuestro estado como para obligarnos a veces a interrumpirlo todo y guardar cama durante días incalculables y a ver el mundo ya sólo desde nuestra almohada, mi matrimonio vino a suspender mis hábitos y aun mis convicciones, y, lo que es más decisivo, también mi apreciación del mundo (112).

El mundo es aquí *mi* mundo, se entiende, el de Juan, el suyo propio, por eso el personaje habla de su propia “apreciación”, y en este caso particular el mundo ha quedado en suspenso a raíz de su matrimonio y convivencia recién estrenados con Luisa. En la realidad radical que es para Juan su vida (como para cada cual lo es la suya propia), la nueva circunstancia del matrimonio –el nuevo peligro, si se quiere– ha dado al traste con sus convicciones, esas que conformaban su mapa del mundo. Todo lo que creía Juan y tomaba por seguro con respecto al mundo ha quedado en suspenso, que es como decir, invalidado, inservible, obsoleto. La circunstancia es ahora otra y mi particular apreciación del mundo, configurada según la situación anterior, no alcanza a asimilarla.

Ese *cambio de estado*, como la enfermedad, es incalculable y lo interrumpe todo, o al menos no permite que nada siga como hasta entonces: no permite, por ejemplo, que después de ir a cenar o al cine cada uno se vaya a su propia casa y nos separemos, y yo deje con el coche o un taxi en su portal a Luisa y luego, una vez dejada, yo haga un recorrido a solas por las calles semivacías y siempre regadas, pensando en ella seguramente, y en el futuro, a solas hacia mi casa. Una vez casados, a la salida del cine los pasos se encaminan juntos hacia el mismo lugar (resonando a destiempo porque ya son cuatro los pies que caminan), pero no porque yo haya decidido acompañarla o ni siquiera porque tenga la costumbre de hacerlo y me parezca justo y educado hacerlo, sino porque ahora los pies no vacilan sobre el pavimento mojado, ni deliberan, ni cambian de idea, ni pueden arrepentirse ni elegir tampoco: ahora no hay duda de que vamos al mismo sitio, querámoslo o no esta noche (2010: 113).

Este cambio de estado y su correspondiente suspensión de convicciones viene a ser lo que Ortega define, como decía, con el nombre de “crisis”. La crisis es lo que acontece cuando al mundo o sistema de convicciones “sucede un estado vital en que el hombre se queda sin aquellas convicciones, por tanto, sin mundo”, dice el filósofo (Ortega 2012, 154). El mundo cambia, se pierde, y regresa el hombre a un estado vital desorientado:

El hombre vuelve a no saber qué hacer, porque vuelve a de verdad no saber qué pensar sobre el mundo. Por eso el cambio se superlativiza en crisis y tiene el carácter de catástrofe. El cambio del mundo ha consistido en que el mundo en que se vivía se ha venido abajo y, por lo pronto, en nada más. Es un cambio que comienza por ser negativo –crítico. No se sabe qué pensar de nuevo –sólo se sabe o se cree saber que las ideas y normas tradicionales son falsas, inadmisibles [...]. Como aquel sistema de convicciones o mundo era el plano que permitía al hombre andar con cierta seguridad entre las cosas y ahora carece de plano, el hombre se vuelve a sentir perdido, azorado, sin orientación (Ortega 2012, 154-5).

Esto es en buena medida lo que le pasa a Juan al darse su nuevo estado, siendo este no meramente civil sino del todo vital, como el que describe Ortega. Lanzado de repente a este mundo nuevo, en él siente Juan que no hay lugar para las ideas y normas tradicionales. Antes de casarse su mundo le era conocido, sus creencias estaban bien adaptadas a la circunstancia y por tanto sabía qué podía más o menos esperar del mundo. Pero la nueva circunstancia trastoca por completo lo conocido, ya no se sabe qué esperar del mundo, todo se vuelve incierto. La comparación con la enfermedad se presenta a través del verbo *contraer*, de uso común a esta y al matrimonio: “Desde que lo contraí (y es un verbo en desuso, pero muy gráfico y útil) empecé a tener toda suerte de presentimientos de desastre, de forma parecida a como cuando se contrae una enfermedad, de las que jamás se sabe con certidumbre cuándo uno podrá curarse” (2010: 112). Ante el matrimonio, terra ignota, como ante la enfermedad, todo vuelve a ser radical inseguridad, y surge el presentimiento de desastre en sus más variadas formas, la más espantosa la desaparición del cónyuge: “la amenaza de la enfermedad o la repentina muerte de quien iba a compartir conmigo la vida y el futuro concreto y el futuro abstracto, aunque yo tuviera la impresión de que este último se había acabado y mi vida estuviera ya mediada” (115).

Para el hombre en crisis todo muestra, en efecto, “carácter de catástrofe”, como dice Ortega. Se produce la pérdida de los fundamentos, las convicciones “en que estamos”. En el caso de Juan son el matrimonio y las imposiciones que este conlleva el hecho concreto que provoca la fractura. En consonancia con esto están los motivos que aduce Ortega. Para el filósofo, lo que activa el estado de crisis es la aparición de un nuevo mundo, de *otro* mundo, que venga a imponerse sobre el nuestro, es decir, cuando acontece que nuestras convicciones se ven dañadas o incluso relevadas por convicciones que nos son ajenas y que surgen de repente en nuestra circunstancia. Esta problemática entre el mundo propio y un mundo “otro” que se le opone es lo que Ortega define como “el tema soledad-sociedad” (Ortega 2012, 158). Lo que sucede en la vida es, como venimos

diciendo, que se encuentra el hombre teniendo que existir de repente en una circunstancia determinada que le es peligro. Se vive aquí y ahora, sin remedio, como dice Ortega. Pero esta circunstancia concreta y obligada no se reduce a las cosas materiales que la conforman, al contorno físico, sino que también incluye el contorno social, o sea, la sociedad en que nos ha tocado vivir. El hecho es que en ese contorno social encuentra el hombre, como parte por tanto de su circunstancia, “el sistema de creencias, la concepción o interpretación del mundo vigente a la sazón en aquella sociedad”; pero nótese la distancia que pone Ortega entre el hombre y esa interpretación: “Dejándose penetrar de ella o combatiéndola y oponiéndole otra original, el hombre no tiene más remedio que contar con las creencias de su tiempo” (Ortega 2012, 240). Por eso es imprescindible, subraya con insistencia Ortega, dada la gravedad de lo que está en juego, “que esas opiniones sean verdaderamente mías”, esto es, “que yo las adopte porque estoy convencido plenamente de ellas”, y no tomarlas simplemente porque me vengan impuestas con la circunstancia (Ortega 2012, 159). Esta exigencia última, acaso de apariencia algo trivial, en realidad es muy importante: se trata de analizar yo por mí mismo el asunto que sea, yo solo frente a él, para determinar así, de entre todo lo que pienso sobre ello, lo que pienso “verdaderamente”. “Se me ocurren varias ideas posibles sobre una cuestión, pero yo tengo que ponerme de acuerdo conmigo para ver cuál de ellas es la que me convence, la que es mi efectiva opinión”:

Una opinión forjada así por mí mismo y que fundo en mi propia evidencia es verdaderamente mía, ella contiene lo que efectiva y auténticamente pienso sobre aquel asunto; por tanto, al pensar así, coincido conmigo mismo, soy yo mismo. Y la serie de actos, de conducta, de vida que esa auténtica opinión engendre y motive será auténtica vida mía, será mi auténtico ser. Pensando ese pensamiento, viviendo esa vida el hombre está en sí mismo, está ensimismado. Ni hay otro modo de ser el que efectivamente se es que ensimismándose, esto es, antes de actuar, antes de opinar sobre algo, detenerse un instante y, en vez de hacer cualquier cosa o de pensar lo primero que viene a las mientes, ponerse rigurosamente de acuerdo consigo mismo, esto es, entrar en sí mismo, quedarse solo y decidir qué acción o qué opinión entre las muchas posibles es de verdad la nuestra (Ortega 2012, 159-60).

Al otro lado, fuera de sí, digamos, están las opiniones, interpretaciones, pensamientos que le ofrece la sociedad en que vive, lo que en general

denominamos “la cultura” de una sociedad, y que no surge como respuesta propia de ese hombre a su desorientación sino que ya le viene dada, está ahí fuera y así la recibe, soluciones que no tiene que crear sino tan solo recoger. La diferencia que surge de su ahorro es, entiéndase bien, radical: “El que crea una idea no tiene la impresión de que es un pensamiento suyo, sino que le parece ver la realidad misma en contacto inmediato con él mismo. Están, pues, el hombre y la realidad desnudos ambos, el uno frente al otro, sin intermediario ni pantalla”; en cambio, “el hombre que no crea, sino recibe una idea, se encuentra entre las cosas y su propia persona con la idea ya creada que le facilita su relación con aquéllas como una receta”, con lo que “tenderá”, como resultado, “a *no hacerse cuestión de las cosas*, a no sentir auténticas necesidades, ya que se encuentra con un repertorio de soluciones antes de haber sentido las necesidades que provocaron aquéllas” (Ortega 2012, 167). Concluye así Ortega:

el hombre ya heredero de un sistema cultural, se va habituando progresivamente, generación tras generación, a no tomar contacto con los problemas radicales, a no sentir las necesidades que integran su vida y de otra parte a usar modos mentales – ideas, valoraciones, entusiasmos– de que no tiene evidencia, porque no han nacido en el fondo de su propia autenticidad. Trabaja, pues, y vive sobre un estrato de cultura que le ha venido de fuera, sobre un sistema de opiniones ajenas, de otros yos, de lo que está en la atmósfera, en la «época», en el «espíritu de los tiempos», en suma, de un yo colectivo, convencional, irresponsable, que no sabe por qué piensa lo que piensa ni quiere lo que quiere” (Ortega 2012, 167-8).

Al trasladar el razonamiento orteguiano a la historia de *CTB* surge en seguida la sospecha de si no será el matrimonio una de estas ideas recibidas que por ello provocan en Juan su malestar. Cabe pensar que acaso no sea esta una convicción íntima surgida desde lo más profundo de sí mismo sino tan solo un “modo mental” o convención tomados, como dice Ortega, por formar parte de las opiniones ajenas que “flotan en la atmósfera”, en la sociedad, en la cultura. A esta hipótesis, de principio quizá algo simplista, podemos adherirnos sin embargo a tenor de la insistencia con que describe el personaje lo inauténtico del nuevo estado, en el que la unión con Luisa –un “matrimonio razonablemente convencional”, dice Juan (112)– impone sobre sus convicciones, sus hábitos y su visión del mundo, en suma, sobre sí mismo, una serie de obligaciones, rutinas, cambios de perspectiva,

que le vienen de fuera, que le son ajenos, y que como tales resultan del todo artificiales.

Cuenta Juan que de entre todos los cambios sobrevenidos la “principal manifestación visible es la artificiosa preparación de una casa común, una casa que no existía para uno ni para otro, sino que debe ser inaugurada por los dos, artificiosamente” (114). Es esta casa nueva donde mejor se expresa la desaparición de todo lo que uno es:

En esa misma costumbre o práctica, muy extendida por lo que yo sé, está la prueba de que en realidad, al contraerse, los dos contrayentes están exigiéndose una mutua abolición o aniquilamiento, la abolición de aquel que cada uno era [...]. El aniquilamiento de cada uno, de aquel que se conoció y al que se trató y se quiso, lleva aparejada la desaparición de sus respectivas casas, o en ella queda simbolizado. De tal manera que dos personas que tenían la costumbre de ser cada una por su cuenta y estar en un lugar cada una, y despertarse a solas y a menudo también acostarse a solas, se encuentran de pronto artificialmente unidas en su sueño y en su despertar, y en sus pasos por las calles semivacías en dirección única o subiendo juntos en el ascensor, no ya uno de visita y el otro como anfitrión, no ya uno para ir a recoger al otro o éste bajando para ir al encuentro de aquél, que la espera en el coche o a bordo de un taxi, sino ambos sin elección, con unas habitaciones y un ascensor y un portal que no pertenecían a ninguno y ahora son de los dos, con una almohada común por la que se verán obligados a pelear en sueños y desde la cual, al igual que el enfermo, acabarán viendo también el mundo (114).

Insiste mucho Juan en este contraste entre la soledad de uno, el hacer y vivir “a solas”, y el artificio que supone la integración con el otro, que fuerza a la desaparición de la individualidad previa y todo lo que es propio de ella. El primer año de casado lo pasa “sin poder acostumbrarme nunca del todo a mi vida conyugal ni a la compartida almohada ni a la nueva casa que no era de nadie antes” (178). A ello hay que añadir el extraño perfil que adopta la decoración de la casa en estos primeros meses en los que el personaje pasa mucho tiempo fuera por causa de trabajo. A cada regreso se encuentra Juan con un nuevo cambio dispuesto por otros. “Cada vez que volvía de un viaje durante este periodo, encontraba nuevos muebles o cortinas y aun algún cuadro nuevo, de modo que me sentía extraño y debía rehacer los itinerarios domésticos que la vez anterior ya me había aprendido (ahora había una otomana donde no había otomana, por ejemplo)” (178).

Tampoco me gustó ver que nuestra casa, cuyas posibilidades eran infinitamente variadas, iba reproduciendo aquí y allá un gusto que no era el de Luisa ni tampoco

el mío exactamente, aunque yo estuviera acostumbrado a él y lo hubiera heredado en parte. La nueva casa se iba pareciendo un poco, iba recordando un poco a la de mi infancia, es decir, a la de Ranz, mi padre, como si él hubiera hecho indicaciones durante sus visitas o con su mera presencia hubiera creado necesidades que, a falta de la continuidad de las mías y de un resuelto criterio de Luisa, se hubieran ido cumpliendo sobre la marcha. (2010: 178-9)

La página en blanco del escritor o la historia por hacer no son distintos de esa casa por decorar “cuyas posibilidades eran infinitamente variadas” y que sin embargo ha visto reducido su potencial creativo al gusto impuesto por otros, algo que ni para Juan en la vida ni para Marías en la escritura resulta motivo de agrado. Obsérvese además la mención a esas “necesidades” creadas por el padre, que no responden a una verdadera necesidad de Juan ni tampoco de su mujer y que así se han “ido cumpliendo sobre la marcha”. Arriba señalaba la creación de un mundo que, como dice Ortega, responda a unas necesidades auténticas, vitales, propias de la persona concreta que las tenga y por las cuales cree su mundo. El mundo que es aquí la nueva casa, ¿a qué necesidades reales responde?

En cierto sentido me molestaba encontrarme con esos mínimos cambios ya realizados, no asistir a ellos, como si el hecho de que yo no fuera testigo [...] excluyera necesariamente mi posible influencia en ellos y la de nuestro matrimonio, que es, sin duda, el estado que más influye en las personas y más las altera, y el que por tanto requiere mayor vigilancia en sus inicios. (2010: 178)

Son esos cambios que vienen “ya realizados”, estipulados previamente y sin voluntad de uno –como el mapa se impone en la historia desde fuera de ella–, motivo por el cual, dice Juan, “empecé a tener dudas de si era yo, o yo en nuestro matrimonio, quien estaba dirigiendo esa transformación, condicionándola al menos” (2010: 178).

La crisis de Juan surge al imponérsele un mundo creado no por propia necesidad sino por la convención o el modo mental de otros, de su mujer, su padre, un mundo que no coincide consigo y su visión, con sus convicciones, gustos o ideas, que los anula por completo, y que, al hacerlo, anula todo lo que constituye su realidad, por tanto, que lo anula a él, a su yo íntimo y auténtico. El matrimonio es aquí una de esas opiniones ajenas cuya adopción irreflexiva sitúa Ortega en el origen de toda crisis humana. Es la catástrofe de un mundo artificial que se ha ido construyendo

imprudentemente, dejándose llevar por “un sistema de opiniones ajenas, de otros yos” que se han seguido sin convicción ni necesidad auténticas, surgidas de uno mismo, desde su íntimo centro, sino que han venido de fuera, impuestas por la época o la costumbre, un mundo surgido de “un yo colectivo, convencional, irresponsable, que no sabe por qué piensa lo que piensa ni quiere lo que quiere”. Este matrimonio, que tanto influye y “altera” a las personas, es lo que ha llevado a Juan a su “estado alterado”, pero “alterado” en el sentido original de la palabra, como dice Ortega:

Lo contrario de ser sí mismo, de la autenticidad, del estar siempre dentro de sí es el estar fuera de sí, lejos de sí, en lo otro que nuestro auténtico ser. La voz castellana “otro” viene de la latina *alter*. Pues bien, lo contrario de ser sí mismo o ensimismarse es alterarse, atropellarse. Y lo otro que yo es cuanto me rodea: el mundo físico –pero también el mundo de los otros hombres, el mundo social. Si permito que las cosas en torno o las opiniones de los demás me arrastren, dejo de ser yo mismo y padezco alteración. El hombre alterado y fuera de sí ha perdido su autenticidad y vive una vida falsa (Ortega 2012, 160).

Es este entonces un “vivir atropellado, en que son las cosas del contorno quienes deciden nuestro hacer, nos empujan mecánicamente a esto o a lo otro, nos llevan al estricote” (Ortega 2012, 160). Precisamente habla Juan de su unión con Luisa como de “un matrimonio rápido, bastante rápido para lo mucho que siempre se dice que hay que pensárselo, incluso en estos tiempos precipitados que no tienen nada que ver con aquellos aunque no estén muy lejanos”; *aquellos* son los de su padre cuando este era joven y se casaba por primera vez, tiempos “en que todo era reflexivo y pausado y tenía peso” (2010: 111). La alteración que sufre Juan viene, pues, por haber abandonado sus opiniones a los demás, y por eso es normal que ahora el personaje tenga dudas sobre su papel en su propia vida y que le parezca que aquella ha supuesto poco menos que su aniquilación así como la propia de Luisa. En la vida alterada la vida de cada uno “va siendo cada vez menos *suya* y siendo cada vez más colectiva”, dice Ortega: “Su yo individual, efectivo y siempre primitivo es suplantado por el yo que es “la gente”, por el yo convencional” (Ortega 2012, 168). De repente a Juan se le impone esa realidad falsa o “artificial” y en lugar de sus convicciones, hábitos y apreciación particulares del mundo, lo que se establece es “una almohada

común”, por utilizar su imagen, “desde la cual, al igual que el enfermo, acabarán viendo también el mundo”. En definitiva: que la visión del mundo ya no será la propia, la ensimismada, la suya, desde dentro de sí, sino una impuesta, alterada, externa, convencional y de la gente, y su vida, así, será falsa.

Comprender el sentido de esta oposición que se establece entre una interioridad propia y auténtica y una exterioridad ajena y falsa es fundamental, en mi opinión, para entender la literatura de Javier Marías. La distancia abierta entre Juan y el resto del mundo, concebido este como imposición externa a su visión y sus ideas, apunta en esa dirección. No en vano uno de los rasgos típicos de los protagonistas mariescos es precisamente su tendencia a la soledad y al aislamiento. Desde las primeras obras nos encontramos con unos personajes “que se apartan del mundo porque rechazan el orden de sus necesidades”, como ha dicho Pittarello, personajes en cierto modo “inadaptados” y que “actúan desde alguna forma de exilio interior” (Pittarello 1996, 20; 2010, 6). Así lo ha entendido también Alfonso de Toro, para quien la intimidad desde donde cuentan estos personajes deja entrever, en palabras del crítico, “La infinita soledad del narrador y el mundo desde adentro: ver, escuchar y cavilar” (De Toro 1995). Lo que tenemos aquí, pues, como señala Ortega, es que “vida es soledad, radical soledad” (Ortega 2012, 158), es decir, la perspectiva única e irrenunciable desde la que cada persona ve el mundo y vive, la incuestionable “soledad metafísica” –como la llama Martínez Carrasco (2011, 193)–, ese rincón particular, inalienable, en que le es dado a cada cual, quiera o no, vivir su vida. Que toda vida humana se vive primariamente desde la soledad de uno.

Se trata de una de las ideas más importantes y comentadas del pensamiento de Ortega: el perspectivismo. El motivo es que cada uno, al existir, se topa con una circunstancia particular que le genera unas necesidades particulares, y ante ellas, a su vez, establece unas ideas, opiniones y convicciones propias que en conjunto conforman su visión y conocimiento propios del mundo, como ya hemos visto. Pero he aquí lo más

importante: esa visión y conocimiento particulares, más allá de mera teoría sobre el mundo, no se quedan ahí sino que conforman, en último término, lo que para esa persona es el mundo. Esto es clave y ya lo habíamos venido viendo: “lo que solemos llamar mundo real o ‘exterior’ no es la nuda, auténtica y primaria realidad con que el hombre se encuentra, sino que es ya una interpretación dada por él a esa realidad, por tanto, una idea. Esta idea se ha consolidado en creencia”, y de aquí la consecuencia esencial: “Crear en una idea significa creer que es la realidad, por tanto, dejar de verla como mera idea”, dice Ortega (cit. en Martínez Carrasco 2011, 104-5). Volvemos a lo ya planteado de que la realidad imaginada se constituye como *la* realidad, pues como tal se ve en la perspectiva de quien la crea y cree en ella, según ella actúa el hombre, tal cual le parece que las cosas son: “El hombre está siempre en alguna creencia y vive entre las cosas *desde* ella, conforme a ella” (Ortega 2012, 239). Por eso dirá Ortega varias veces que “el hombre hace mundo, fabrica mundo constantemente y ya hemos visto que mundo o universo no es sino el esquema o interpretación que arma para asegurarse la vida. [...] El hombre es un fabricante nato de universos”, no por su capacidad intelectual para crear teorías sino porque esas teorías constituyen su realidad, su punto de vista (Ortega 2012, 95-6). Esta realidad propia e imaginada no es una mera alternativa resignada ante la imposibilidad de conocer la auténtica, sino que al fin es ella, la mía, la que acaba importando de verdad, la más valiosa, porque es la que da –con la que doy– respuesta a *mis* problemas y necesidades, la que me ayuda *a mí* a orientarme y a decidir por dónde voy yendo (Ortega 2012, 142 y 158-9); mi vida constituye así mi realidad, lo único que tengo y soy, y que no coincida con la otra es indiferente. Por eso una visión alterada del mundo, como la de Juan en *CTB*, impuesta “desde la almohada común”, da al traste con la perspectiva particular, con la apreciación única del mundo, y en definitiva con toda una realidad única e insustituible. Frente a la soledad esa visión se impone como algo artificioso porque neutraliza la separación primaria entre el hombre, centro de sí mismo, y el mundo y cosas que lo rodean, provocando la “abolición o aniquilamiento de aquel que cada uno era”, por tanto, de dos

realidades o vidas que hasta entonces “tenían la costumbre de ser cada una por su cuenta”.

En ese “mundo desde adentro” o “exilio interior” de los narradores mariescos de que hablan respectivamente De Toro y Pittarello se define la perspectiva desde la cual cada persona ve el mundo, y que vemos en estos narradores mariescos dedicados a “ver, escuchar y cavilar” y con ello nos muestran “la infinita soledad del narrador”, una soledad que encierra la realidad del personaje/de cada persona. Por eso para entender toda realidad humana hay que tratar de entenderla “desde dentro”, desde dentro de ese mundo, donde se vean los problemas, las necesidades, el sentido de las soluciones tomadas, la perspectiva, la vocación o destino que anima a seguir adelante.

Decidir si la razón postmoderna que guía las narraciones de madurez de Javier Marías es raciovital o si, como prefieren otros, habrá de ser heideggeriana, derridiana, gadameriana, francfortiana o hasta irracional, sería algo que no tendría la menor importancia si no fuera porque en este caso el estilo literario sobre el que avanza ese pensamiento o indagación mariescos de la realidad reproduce de hecho la estructura misma de la vida humana por la cual existe la razón vital. No se trata de imponer una teoría determinada, sino de comprobar cómo este pensamiento literario de estilo a un tiempo, como vamos a ver a continuación, tan errabundo y dilatado como meticuloso y reflexivo se ajusta en su desarrollo a las dos constantes que, según plantearon Ortega y Julián Marías, definen la realidad radical de la vida humana haciendo imprescindible la razón vital, estas son: incertidumbre y seguridad, o, en otras palabras, constante inseguridad y constante afán de saber a qué atenerse. Se trata de ver con esto la correspondencia entre, por un lado, una literatura que se escribe con una profunda atención a la calidad de la página pero a la vez sin la seguridad de un plan de trabajo preconcebido o, digámoslo así, ‘dado’ y, por el otro, una estructura como es la propia vida humana que tampoco está ‘hecha’ sino que es futuriza, que se encuentra avanzando siempre hacia adelante, enfrentada a la inseguridad de lo por venir y a la vez por eso forzada siempre a hacer algo

constantemente, a pensar y a imaginar sobre todo, para así orientarse y hacer –en palabras de Julián Marías– “aprehensión” de sí misma.

El profundo afán de Juan en *CTB* por vivir las cosas desde dentro y que comunica con la escritura errabunda, libre de determinaciones prefijadas de Javier Marías, nos da noticia también de esta voluntad que promueve el raciovitalismo de descubrir el propio potencial y de alcanzar aquella coincidencia del hombre consigo mismo, de encarnar el potencial que supone inventar un mundo propio y que en este capítulo he intentado demostrar. Al inventar el mundo, pero al inventar auténticamente ese mundo, siguiendo las propias convicciones y sobre todo con un control absoluto sobre el instrumento del lenguaje que, al mismo tiempo, no impida la entrada a la libertad de la incertidumbre y de la narrativa errabunda, al inventar ese mundo de ese modo, con ese afán de autenticidad, el individuo creador –el escritor y la persona en su vida– logra hallar cierta verdad, que es la de su punto de vista. A la luz de los planteamientos filosóficos analizados a lo largo de este capítulo, podemos comprender que con su narrativa que *inventa* y, con ello, *descubre*, Javier Marías muestra que el inventar no implica una mera construcción desconectada de la realidad, autosuficiente y sin nexo con lo real, sino que ese inventar permite dar entrada a las posibilidades que uno lleva “dentro”. Por eso mismo, paralelamente, se puede decir que esas posibilidades inventadas, ese “descubrimiento” tiene una entidad ontológica coherente, que conecta con la realidad, que es, pues, verdad.

Antes de pasar al último capítulo, quiero dejar apuntado aquí algo con respecto al porqué de las coincidencias filosóficas analizadas. Estas coincidencias no surgen, claro está, de un afán imitativo o divulgador por parte de Javier Marías ante la filosofía raciovital y la visión que esta ofrece de la vida humana. Como ya dije en la introducción, nada hay en la narrativa mariesca de prosa de ideas o de filosofía literaturizada. Sí se podrá hablar en cambio, creo yo, de la lealtad del autor a la vida con sus condiciones inexorables, a la vida con su carácter indeterminado, futurizo, irreversible, lealtad que vemos materializarse en un método creativo que preserva de

modo eficaz esos caracteres. Pero lo que también sucede, más allá de todo esto, es que si la narrativa mariesca coincide en su estructura creativa con la estructura metafísica de la vida humana, en realidad, como nos enseñaron Ortega y Julián Marías, resulta que la propia vida es por su lado, asimismo, “una obra de imaginación”, como solía afirmar Ortega, ya que toda vida humana, justo por esas condiciones inexorables a las que se enfrenta, por estar como decimos ‘sin hacer’ y orientada siempre hacia delante, se erige como una entidad creativa en toda regla, es decir, como una realidad que “es imposible sin imaginación, sin la capacidad de inventarse una figura de vida, de ‘idear’ el personaje que va a ser” (Ortega 2004-12, VI: 66). Esta circunstancia nos conduce al descubrimiento de que los individuos, cada uno en su vida, en último lugar “somos novelistas de nosotros mismos, y si no lo fuéramos irremediabilmente en nuestra vida, estén ustedes seguros que no lo seríamos en el orden literario o poético”, como dice Ortega (2012, 261). De este modo, lo que venimos a hallar en la metafísica raciovital es una concepción de la realidad humana basada en la creación y la invención, una visión literaria de la vida, en suma; y sin duda es esta perspectiva metafísica de naturaleza literaria la misma en la que se proyecta la obra entera de Javier Marías y se deja ver tanto en su modo de escritura como en sus historias, su visión creativa de la realidad personal. Por eso es inevitable que aquí y allá broten en ella coincidencias con la filosofía raciovital tales como las que acabamos de ver y también como la que veremos ahora, que tiene que ver, finalmente con el aspecto ético de esta obra.



### III

#### *La metafísica de lo posible o la literatura como reconocimiento*

Ha llegado la hora de centrarme en el aspecto ético de la literatura de Javier Marías. Para ello es necesario detenernos en un elemento que apenas se ha tratado en este trabajo pero que sí se ha mencionado y que resulta igualmente fundamental para entender esta literatura. Me refiero al elemento ineludible y siempre presente en la realidad humana de la incertidumbre. En este caso, hablo aquí, como he estado haciéndolo a lo largo de todo el trabajo, de la incertidumbre en el ámbito personal, tanto por lo que se refiere a las relaciones interpersonales que se trataron en el primer capítulo, como al descubrimiento del potencial y visión del mundo propios que libera la escritura según vimos en el segundo capítulo. Como en todo lo personal, también en esos dos campos existe, por más que hasta ahora apenas lo haya referido, el componente fundamental, imprescindible y connatural a toda vida humana, de la incertidumbre. En cierta forma, es la asimilación de ese elemento de incertidumbre lo que define la gran articulación ética de la obra mariesca.

Dicho con más explicitud, lo que la obra mariesca trata de mostrarnos es que “el ser humano es esencialmente complejo, ambiguo, lleno de excepciones, 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 hayan llevado al “abandono de toda complejidad, matiz y ambigüedad, incluso de toda duda y de todo dilema” (Marías 2017c). La literatura de Javier Marías, con su visión responsable, no rechaza esa complejidad humana, sino al contrario; su componente ético consiste precisamente en ayudarnos a los lectores a verla, pues esta forma también parte de nosotros. Uno de sus mecanismos literarios fundamentales para mostrarnos esa incertidumbre y complejidad connatural a nuestra realidad consiste en, como voy a explicar en este capítulo, su tratamiento de ese otro elemento que hemos estado viendo a lo largo de este trabajo, a saber: las posibilidades. Se trata, como vamos a ver, de comprobar cómo la literatura

de Javier Marías nos muestra en sus historias una realidad como es la realidad humana, esto es, una realidad que no es estática, inmóvil, sino al contrario, basada en el movimiento, es decir, en el cambio, y por lo tanto, en lo que en el segundo capítulo de este trabajo denominé brevemente una “ontología de la inquietud”. Ahora bien, al mismo tiempo, es preciso entender que, pese a su tipo de ontología y su tratamiento de la incertidumbre y de las posibilidades, no es la obra mariesca una obra de fundamentos meramente relativistas. Como vamos a comprobar en este trabajo, según esta obra, las personas, con su ontología de la inquietud, sí son volubles, variables, sujetas al cambio, a la incertidumbre y a la actualización de nuevas e inesperadas posibilidades. Ahora bien, al mismo tiempo, estas personas siguen demostrando una, podríamos llamarla, “esencia” de “posibilidades”, la cual, si bien no permite saber nunca con certeza lo que una persona hará en el futuro, sin duda sí permite darle a cada individuo una coherencia determinada y particular, que es suya y que lo identifica como una persona única e irreductible en el mundo.

Para verlo, el argumento se estructura del modo siguiente. En la primera sección, voy a mostrar cómo esta literatura que quiere ver y, sobre todo, ‘hacer ver’, lo que quiere es, en realidad, mostrar a las personas las posibilidades, el potencial que forma parte de ellas, un potencial, esto sí, y aquí viene el rasgo singular y que constituye su gran descubrimiento filosófico, un potencial, digo, que, como nos demuestra esta obra, es real tanto como las actualidades de esas personas. Dicho más claramente: que las personas, desde el punto de vista ontológico, están constituidas tanto por sus actualidades, esto es, de hechos efectivamente vividos, de experiencias realizadas, como de posibilidades, de potencial latente y no actualizado. Coincidiendo con la ontología al modo entendido por la filosofía raciovital, la literatura de Javier Marías, con la exploración metafísica que lleva a cabo, nos muestra la realidad de lo posible, lo que esas posibilidades particulares de cada uno tienen de realidad y que constituyen la realidad radical de cada cual.

En la segunda sección, me centraré ya en el elemento ético de esta obra, el análisis del cual me permitirá defender la idea de que el descubrimiento de las posibilidades que lleva a cabo esta literatura con su afán metafísico de orientación y de saber a qué atenerse supone también, en buena parte, el descubrimiento de las posibilidades, por decirlo así, negativas de vida humana, esto es, las posibilidades sombrías, más oscuras de cada cual, que son las que nos muestran la complejidad de la realidad humana y su elemento indispensable de incertidumbre. El elemento ético de esta literatura, como se verá, tiene que ver con la búsqueda y la puesta al descubierto de esas posibilidades negativas de cada lector, objeto este con el que esta obra consigue que, luego, una vez vistas y reconocidas por parte del lector su potencial más oscuro, ya pueda este avanzar por el mundo empírico, lo que llamamos 'la vida real', más alerta y consciente de sí mismo.

Las secciones 3 y 4 irán dedicadas al análisis de la dimensión ontológica que se propone en la literatura mariesca, centrándome, en primer lugar, en la idea que ya aludí en la primera parte de este trabajo de la "esencia" de las personas, que es lo que se busca en esta obra, esencia esta, además, que, según el argumento que desarrollaré está hecha de 'posibilidades'. En segundo lugar y siguiendo con esto, me referiré a la 'ontología de la inquietud', como ya la llamé en el segundo capítulo, y que creo que define la ontología implícita en la obra de Javier Marías, con sus aspectos éticos pertinentes. Por último, la sección 5 será una conclusión sobre lo que todos estos distintos aspectos filosóficos nos revelan de la literatura de Javier Marías.

### *1. El descubrimiento de lo posible como realidad metafísica efectiva*

Como hemos dicho ya varias veces, Javier Marías pertenece al gremio de los escritores que han hecho del ver la razón de su escritura. En este sentido, su empeño permitiría alinearlos con todos esos grandes autores del modernismo europeo que también pusieron en el ver la razón última de su

empresa literaria, como es el caso de James, de Conrad, por supuesto de Proust, con quien tanto se le ha comparado, también de T. S. Eliot o de Rilke, esa estirpe de escritores predilectos de Marías y que Stephen Spender bautizó no en vano como “the visionary individualists” (Spender 1953, 17), autores defensores también, al igual que Marías, de cierta distancia con el mundo pero reintegrados de nuevo en él en virtud de ese afán de descubrirlo y de aprehenderlo imaginariamente haciendo de su visión individual, de ese “instrument optique” que es la escritura según decía Proust (1987-89, IV: 489-90), el método irrenunciable para intentar el “game of difficulty” que consiste en salir a buscar, como decía James, “the unseen and the occult” (James 2008a, xxxiii), o como decía Conrad, para penetrar “in the silent waters of mystery” en donde “absolute Truth [...] like Beauty itself, floats elusive, obscure, half submerged” (Conrad 1992, 216).<sup>104</sup>

En este sentido, lo que busca Javier Marías no es muy distinto, en efecto, de lo que buscaba Joseph Conrad, como le explicaba el propio Marías al periodista Juan Cruz en aquella entrevista convenientemente titulada «Escribir para ver» y que ya vimos al inicio de este trabajo. Sin duda una forma esta, escribir para ver, de entender la literatura bastante comprometida en realidad: hacer “que la gente vea”, y que, al ver, por lo tanto, comprendan (cit. en Cruz 2007). Es algo que en efecto decía Conrad. En su famoso prólogo de 1898 al *The Nigger of the ‘Narcissus’* se dirigía así a sus lectores: “My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel—it is, before all, to make you see” (Conrad 2006b, 281; el énfasis es del propio escritor). ¿Y qué es lo que quería hacer ver Conrad a sus lectores? Pues la unión entre las personas,

---

<sup>104</sup> La alianza entre visión y descubrimiento es un rasgo intrínseco a la literatura modernista como es sabido. Sobre el tema y el papel en él de los escritores mencionados pueden consultarse entre muchos otros Spender 1953, Nettels 1977, McFarlane 1978 y Ammann 1997. A este respecto también es interesante la cuestión de la distancia que se establece en este tipo de literatura entre el mundo observado y el personaje observador y que es trasunto del autor. Por sus paralelismos con la obra de Marías resulta paradigmático el caso de James y Conrad, cuyos personajes, “intense perceivers”, aparecen “involved in action but also able to view their impressions as if from a distance. So, likewise, the novelist must be at once engaged in and detached from the inward experience that he represents”, explica Nettels: de este modo, también “James and Conrad achieve the necessary closeness and distance” (Nettels 1977, 46, 54).

“the binding of solidarity that unites us all”, lo que él consideraba ese sentimiento de enlace o conexión entre las personas, el descubrimiento del cual era para el autor de *Heart of Darkness* la misión última del creador: “that feeling of unavoidable solidarity in mysterious origin, in toil, in joy, in hope, in uncertain fate, which binds men to each other and all mankind to the visible world” (Conrad 2006b, 281):

He [el escritor] speaks to our capacity for delight and wonder, to the sense of mystery surrounding our lives; to our sense of pity, and beauty, and pain; to the latent feeling of fellowship with all creation—and to the subtle but invincible conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts, to the solidarity in dreams, in joy, in sorrow, in aspirations, in illusions, in hope, in fear, which binds men to each other, which binds together all humanity—the dead to the living and the living to the unborn (Conrad 2006b, 280).

Algún tiempo más tarde, Conrad, como para defenderse de las críticas de místico que le habían hecho o que le pudieran hacer, en el prefacio a *A Personal Record*, precisaba que esa solidaridad se daba fuera de toda abstracción divina: “not on any mystic ground but on the ground of simple fellowship and honourable reciprocity of services” (Conrad 2006c, 292). De tal modo que ese “mystery surrounding our lives”, es un misterio, en efecto, pero un misterio muy humano y cotidiano, exactamente igual que en el caso de Javier Marías.

Pues bien, en el caso de Javier Marías este elemento moral que hace de la literatura el instrumento que une a las personas tiene que ver fundamentalmente con un elemento que ha aparecido varias veces a lo largo de este trabajo y que constituye, en mi opinión, el elemento esencial que pone al descubierto con su visión esta literatura, a saber: las posibilidades. En efecto, si podemos hablar de una literatura que ve y que quiere hacer “que la gente vea”, hay que preguntarse qué es lo que hay que ver. La respuesta a esa pregunta son las posibilidades, el potencial, el de cada cual. Potencial que se revela, por un lado, en la escritura, como ya vimos en el segundo capítulo, pero por otro, también, para fortuna del lector, en la lectura.

En varias ocasiones Javier Marías se ha referido a la capacidad que revela la literatura como espacio provisor de visión y saber. “Hay cosas que

sabemos sólo porque la literatura nos las ha mostrado, o nos ha permitido tomar conciencia de ellas y reconocerlas”, ha dicho el escritor (Marías 2001a, 414). De hecho, más de una vez ha confesado no haber dejado todavía de escribir en gran parte por ese conocimiento particular que sigue hallando al hacerlo, por esa suerte de reconocimiento que le permite, al escribir, saber cosas que de otro modo no habría podido ver. “Sólo en la escritura descubre [el escritor] que vio cosas que no sabía que vio hasta ese momento, que se fijó en detalles que le pasaron inadvertidos y que recupera o descubre para su escritura”; sólo al escribir puede “descubrir que sabe o entendió más de lo que creía saber o entender. El escritor cuenta y explica, y al hacerlo se cuenta y se explica lo que de otra forma no habría llegado a saber ni a entender jamás” (Marías 2001b, 170). Aunque en realidad el hallazgo último les corresponde a los lectores, claro está, los cuales, si el autor logra su propósito, encontrarán también ese reconocimiento, sintiéndose ellos también atraídos de pronto por una frase o un pasaje, o por “una imagen iluminadora e insólita” que los obligará a detenerse y levantar la vista del libro, “como si fueran animales alertados por un ruido desconocido en el bosque”, paralizados de repente “porque allí han encontrado la formulación de un pensamiento que l[o]s atañe o que l[o]s lleva a entender un poco más el misterio de pasar por el mundo” (Marías 2013d, 41).

Sería, insisto, el hallazgo de las posibilidades particulares, lo que se formula en ese pensamiento, y lo que hace al lector reconocer. Lo explica en parte así Javier Marías:

Son muchas las razones que se han barajado para explicar la fuerza y la necesidad de la ficción. Suele hablarse –yo mismo lo he hecho en otras ocasiones– de la parvedad de nuestras existencias reales, de la insuficiencia de limitarse a una sola vida, y de cómo la literatura nos permite asomarnos a otras e incluso vivirlas vicariamente, o atisbar las nuestras posibles que descartamos o que quedaron fuera de nuestro alcance o no nos atrevimos a emprender. Como si precisáramos conocer lo improbable además de lo cierto, las conjeturas y las hipótesis y los fracasos además de los hechos, lo remoto, lo negado y lo que pudo ser, además de lo que fue y lo que es; y por supuesto dialogar con los muertos (Marías 2009a, 33-4).

No es algo que no se haya dicho antes, desde luego, sino algo bien antiguo, pues responde, como ha explicado José María Pozuelo Yvancos hablando de *TLA*, a la ancestral necesidad de todo escritor de “ir más allá, allí donde

únicamente la ficción puede ir, a los pensamientos, a los silencios, a los miedos, a los engaños, pero no únicamente los ocurridos sino todo “cuanto podía ocurrir”, como Aristóteles dejó dicho para la Poesía frente a la Historia” (Pozuelo Yvancos 2014a, 101). Se trata, en efecto, de rastrear lo posible de toda existencia humana, que va más allá de lo actual, lo que se ha dado efectivamente, y que es el propósito de toda literatura, también de la de Marías. Lo explica también Julián Marías en su curso ya comentado de pensamiento literario: esta pertenencia al mundo de lo posible y no de los hechos es, como señala el filósofo, lo que más aleja a la literatura de la ciencia, lo que le da también su valor particular: “La ciencia se mueve en el ámbito de “lo composable”, dice Julián Marías sirviéndose de un concepto de Leibniz: “una cosa es la “posibilitas” y otra es la “composibilitas”. Posible es todo lo que no es imposible. Composable es todo lo que no es contradictorio”; “Imaginen, por ejemplo, un dragón. Un dragón es posible, no hay ninguna contradicción. Pero, ¿es realmente posible el dragón? ¿Es composable?” De aquí la conclusión: “La esfera de lo meramente posible es la de la literatura” (1982a). He aquí la superioridad en este punto de la literatura frente a la ciencia:

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 1982a).

Una vez más, la literatura se destaca por ese “privilegio” que la libera de toda prueba, de toda justificación o argumento, lo cual le permite acceder a otros saberes particulares que sin ese privilegio le estarían vedados y que son sus posibilidades.

Para Javier Marías, esa es una de las grandes bendiciones de la literatura, pues, como señala el escritor en su discurso de 1995 «Lo que no sucede y sucede», “parece cierto que el hombre –quizá aún más la mujer– tiene necesidad de algunas dosis de ficción, esto es, necesita lo imaginario además de lo acaecido y real”; cada persona “necesita conocer lo posible

además de lo cierto, las conjeturas y las hipótesis y los fracasos además de los hechos, lo descartado y lo que pudo ser además de lo que fue”:

Cuando se habla de la vida de un hombre o de una mujer, cuando se hace recapitulación o resumen, cuando se relata su historia o su biografía, sea en un diccionario o en una enciclopedia o en una crónica o charlando entre amigos, se suele relatar lo que esa persona llevó a cabo y lo que le pasó efectivamente. Todos tenemos en el fondo la misma tendencia, es decir, a irnos viendo en las diferentes etapas de nuestra vida como el resultado y el compendio de lo que nos ha ocurrido y de lo que hemos logrado y de lo que hemos realizado, como si fuera tan sólo eso lo que conforma nuestra existencia. Y olvidamos casi siempre que las vidas de las personas no son sólo eso: cada trayectoria se compone también de nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos, de lo que una vez dejamos de lado o no elegimos o no alcanzamos, de las numerosas posibilidades que en su mayoría no llegaron a realizarse –todas menos una, a la postre–, de nuestras vacilaciones y nuestras ensoñaciones, de los proyectos frustrados y los anhelos falsos o tibios, de los miedos que nos paralizaron, de lo que abandonamos o nos abandonó a nosotros. Las personas tal vez consistimos, en suma, tanto en lo que somos como en lo que no hemos sido, tanto en lo comprobable y cuantificable y recordable como en lo más incierto, indeciso y difuminado, quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser (Marías 2001n, 112-3).

Mucho ha insistido Javier Marías en la entidad que tiene por derecho esa dimensión de lo posible dentro de la vida de cada cual, cómo lo que nos constituye también es eso, lo posible. Aunque no siempre ha sido fácil la comprensión de ese hecho, como muestran estas palabras de Elide Pittarello a propósito de los artículos mariescos de *Vida del fantasma*:

A estas alturas, es evidente que Javier Marías se ha construido a sí mismo también con las brechas que unen o separan –son fronteras– sus varias voces. Toda su obra, incluida ésta, tiende a demostrar que la identidad del ser humano es no sólo precaria, sino desgarrada. Sólo se puede conocer por partes, a condición de convertirla en objeto de un discurso. Pero, cualquiera que sea la naturaleza del relato, la vida narrada no es la vida, qué duda cabe (Pittarello 2013, 13).

Y, sin embargo, sí parece, a mi modo de ver y ateniéndonos a lo que esta obra nos sugiere, que alguna duda cabe al respecto, y que es necesario articular esa duda de algún modo. Como dice Julián Marías, “hay que darse cuenta 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. En un cuadro, por ejemplo, tenemos el lienzo o la tabla, las pinturas, el marco; pero además de esa realidad física, el cuadro representa algo: realidades distintas, que no están allí, que acaso no están en ninguna parte”

(Julián Marías 1969, V: 537). En este sentido, lo mismo sucede con la realidad de la vida humana, como explica el filósofo:

La vida va más allá de sí misma. Esta vida real que llevamos vivida hasta hoy es sólo una de nuestras vidas posibles; la vida efectiva está constituida por lo que se hace y lo que se deja de hacer. No entendemos lo que significa estar aquí si no vemos a la vez los otros sitios en los que podríamos estar, el no estar en los cuales es componente virtual del “estar aquí”. Elegir es preferir, poner algo delante de las demás cosas; las posibilidades preferidas van más allá que las otras y se convierten en realidades, pero no sin las otras. La vida es renuncia, porque el hombre va poniendo detrás o postfiriendo otros muchos yos posibles. Y en el arte el hombre salva algunos posibles, parcelas de felicidad a las cuales no puede renunciar; porque a la felicidad el hombre no renuncia: se pasa sin ella, lo cual es cosa muy distinta. La felicidad es condición a la vez intrínseca e imposible de la vida terrena: el hombre necesita ser feliz y no puede serlo. Y en esa medida, como salvación de proporciones irrenunciables de felicidad, el arte está inscrito en la construcción metafísica de la vida humana (Julián Marías 1969, V: 511-516).

La literatura, pues, como sostienen tanto Javier Marías como su padre, es el espacio de salvación de ese otro lado nuestro que, desde un punto de vista metafísico, nos constituye. El hecho es, de nuevo, que la ciencia no basta para abarcar nuestra realidad humana, mientras que la literatura, por el contrario, y en particular ficción, se presenta como el ámbito ideal para el descubrimiento de tales posibilidades.

Ahora bien, si es cierto que “la literatura se mueve en el ámbito de lo posible”, como dice Julián Marías (1982a), y que ese ámbito de lo posible nos constituye metafísicamente igual que lo que en nuestra vida se ha vuelto ‘actual’, hay que comprender también la entidad particular que le da su hijo, Javier Marías, a ese ámbito. Pues para Javier Marías las posibilidades que nos ofrece la literatura no son simplemente las cosas que pudieron ser y no fueron, sino también las que pudieron ser y no fueron y por eso mismo *todavía pueden ser*. En mi opinión, es ese ámbito de lo todavía posible, en efecto, el que más le interesa al novelista, pues es el que, en su opinión, constituye el verdadero poder de todo escritor de ficciones:

Esto quiere decir que [la ficción] le permite vivir [al autor] 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. 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, entendiéndolo 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 2013h, 163-4).

Se trata de abarcar, una vez más, “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 2001n, 116; mi énfasis). Se trata, dicho de otro modo, de las posibilidades que nos constituyen no solo en tanto pérdidas, frustraciones o proyectos descartados, sino también en tanto posibilidades latentes en nosotros y aún sujetas, en cuanto tales, a la posibilidad de su actualización, pues “lo que *sólo* es posible sigue siendo posible, eternamente posible” (Marías 2013h, 164).

Como digo, en afirmaciones como estas, sobre las que Javier Marías suele insistir a menudo, nos encontramos, una vez más, la convergencia de su pensamiento con la filosofía raciovital, que tanto insistió en el reconocimiento de esa realidad “parcialmente *irreal*, ya que lo futuro no es, sino que *será*”, que es la vida humana (Julián Marías 1982d, X: 36). La dificultad por parte de la crítica y de los lectores para comprender esta situación ontológica estriba sin embargo, de nuevo, en aquel apriorismo de nuestros usos mentales del que ya hablamos en el primer capítulo de este trabajo, el cual que nos lleva a reconocer como real solo lo material. “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”, como dice Julián Marías (1982d, X: 87):

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 1982d, X: 90).

Resultaría posible, aunque haría falta un análisis más profundo que el que me permite ya este trabajo, aventurar, a tenor de todos estos elementos, una consideración muy particular para la producción entera de Javier Marías y que iría, a mi entender, en una línea bastante opuesta a la que sugiere Elide

Pittarello en las líneas que he citado arriba. Esa consideración se basaría en el tipo de valor vital que habremos de dar a la literatura mariesca en general desde el punto de vista de la experiencia contenida en ella. Me refiero, con esto, a la naturaleza de experiencia vital personal del autor que esta literatura –como cualquier otra literatura, en realidad– acoge en sí misma. En otras palabras: que las experiencias vividas por el autor, Javier Marías, a través de su escritura tienen, pese a su naturaleza de ficción, un valor de verdadera realidad desde el punto de vista metafísico. O, por decirlo con las palabras de Ortega: que “el hombre se encuentra existiendo por partida doble, situado a la vez en la realidad engimática y en el claro mundo de las ideas que se le han ocurrido. Esta segunda existencia es, por lo mismo, ‘imaginaria’, pero nótese que el tener una existencia imaginaria pertenece como tal a su absoluta realidad” (Ortega 1940, V: 401-402). De este modo, cuando Javier Marías ha dicho, por ejemplo, que el narrador de *TLA*, con quien tantos puntos tiene en común a nivel biográfico, es “quien yo pude ser pero no fui” (Marías 101), no estaría sino señalando el autor, una vez más, la entidad que posee una realidad que, si bien ficticia, lo constituye igual que aquellos elementos empíricamente comprobables, pues unos y otros tienen el mismo valor desde el punto de vista metafísico. Por esto mismo, creo que no se ha terminado de profundizar en la cuestión cuando, desde determinadas posiciones críticas, se ha sugerido que los aspectos supuestamente biográficos de las historias de Javier Marías resultan secundarios frente al modo en que el autor trata de generar con ellos una determinada sensación de incertidumbre en función de la cual al lector le resulta imposible distinguir lo empíricamente real de lo imaginado.<sup>105</sup> Me parece que, más allá de la incertidumbre que esa mezcla deliberada de realidad y ficción genera, sí es importante reconocer la entidad de realidad de esa ficción, no porque los hechos narrados en esa ficción coincidan con la biografía del autor –por ejemplo, con respecto a *TLA*, el hecho de que Marías fue también, como su protagonista, profesor en Oxford durante dos años–, sino porque ambos, hechos ficticios y hechos empíricos, forman

---

<sup>105</sup> Sobre esas posiciones críticas, vid. mis notas 19 y 20 de la introducción.

parte irrenunciable de la realidad personal que, desde un punto de vista metafísico, constituye a la persona de Javier Marías, de la realidad radical de Javier Marías.

Pero dejando a un lado el posible estatuto de realidad de estas ficciones, hay un aspecto por el cual el ámbito de la posibilidad resulta tan fundamental en la literatura mariesca. Ese aspecto tiene que ver con el elemento ético que Javier Marías incorpora a su tratamiento de lo posible, al entenderlo no solo como las posibilidades no frustradas por haber sido descartadas y por tanto aún sujetas a una feliz actualización, sino las posibilidades latentes que todavía no se han actualizado y que, además, *no debieran actualizarse nunca*. Me refiero, en efecto, al reconocimiento de las posibilidades negativas, de las sombras y complejidades, que cada cual lleva en su interior y que esta literatura nos anima a tener siempre en cuenta en nuestra relación con el mundo. Paso a desarrollar el argumento a continuación.

## *2. El reconocimiento de las posibilidades propias o la 'zona de sombra' mariesca*

Hablé al comienzo de este trabajo de la particularidad que posee esta literatura como una forma de "reconocimiento". Lo que tendríamos aquí es una idea de raíz modernista y sobre todo proustiana que concibe el texto como ese espacio misterioso donde tienen escritor y lector la posibilidad de descubrir algo sobre sí mismos de lo que tal vez a priori podrían no tener conciencia, pero que, al hallarlo allí, en el texto, lo comprenden y reconocen como propio, algo sobre sí mismos, entiéndase, habitualmente en sombras, y, como vamos a ver que apunta Javier Marías, no siempre grato. La literatura, su escritura y su lectura, pues, se concibe en la obra de este novelista, según esto, como un ejercicio de valor a la vez gnoseológico y ético, orientador y responsable, y que apela a la voluntad del individuo para *ver*, esto es, para tomar conciencia de sí mismo y de sus posibilidades más

recónditas y así con ello luego poder avanzar más atento, más consciente y más despierto por el mundo.

El “reconocimiento” es la noción que le añade al hecho orientador del pensamiento literario su sentido ético y responsable, y consiste en ‘reconocimiento’ precisamente porque, tal y como la entiende Javier Marías, esa exploración literaria, esa orientación que se persigue, no implica 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 de este modo el escritor, como ya indiqué, 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 Vásquez 2011). La distinción es clave ya que pone de relieve el tipo específico de saber al que aspira la obra de este escritor, esto es, 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 a la vida humana en su radicalidad, en su concreción, es decir, al escritor concreto, en este caso Marías, y al lector concreto que puede verse también reflejado en lo que lee.

El motivo de 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)

Encontramos aquí condensado uno de los propósitos esenciales de la literatura de Javier Marías: ver, obligarse a ver, y hacer ver al lector, a la gente, que normalmente rehúye pensar en esas cosas que en el fondo sabe que sabe pero que ha olvidado o ha decidido descartar. Este tipo de

literatura que concibe Marías lo que hace es poner al lector ante sí mismo, y como digo, al lector concreto, no a los lectores en abstracto, sino al lector que podrá o no reconocerse en lo que lee en función de lo que haya “vivido”.

Hay, en efecto, un pasaje de *À la recherche du temps perdu* en el que Marcel Proust habla de este tipo de literatura que permite el auto-reconocimiento del lector particular. 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, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur. De plus, le livre peut être trop savant, trop obscur pour le lecteur naïf, et ne lui présenter ainsi qu'un verre trouble avec lequel il ne pourra pas lire. Mais d'autres particularités (comme l'inversion) peuvent faire que le lecteur a besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire; l'auteur n'a pas à s'en offenser, mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant: «Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre.» (Proust 1987-89, IV: 489-90).

El lector es siempre el lector “de sí mismo”, como dice Proust, y la obra literaria es el “instrumento óptico” que le permite “discernir” aquello que sin ella no habría podido ver, la “verdad” de sí mismo que comparte con el libro. Los paralelismos con la reflexión de Marías en torno a una literatura que “se obliga a mirar un poco más, a no engañarse” es evidente, aunque de nuevo aquella le añade al asunto sus propios matices: en el caso de la literatura ‘visiva’ de Marías a veces lo que se reconoce son, como afirma el novelista, “cosas no muy gratas”, pues ese instrumento óptico mariesco, por su propio carácter, remite muy a menudo a aspectos oscuros, negativos, de la personalidad humana. El reconocimiento implica un esfuerzo mayor al contar con la inicial negativa del lector.

Pues bien, de todo esto hallamos un claro ejemplo en 1986, con la publicación de *EHS*. Se trata de una escena surgida a raíz del triángulo amoroso entre el narrador y protagonista, el 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 se entera de la infidelidad, el hombre, a quien el narrador nos presenta como “un potentado, un

ambicioso” acostumbrado a conducirse con facilidad por el mundo y a satisfacer siempre “su sed de dominio” (22), este decide mantener una conversación con el cantante. Le dice que no intervenga en su matrimonio, que se aparte de su mujer, lo conmina a abandonar su empeño, lo amenaza. Y es con esta conversación, que el narrador recuerda al cabo de los años, y con el estilo poético y elegante que lo caracteriza, como descubre el León la fascinación evidente que le inspira ese hombre controlador, potentado y capaz que advierte que es el banquero. Es entonces cuando el León se dirige al lector y le lanza esta serie de preguntas retóricas que cito aquí y que reflejan bien el reconocimiento:

¿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 arrebatárselo 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 2006b: 121-2).

Uno de los aspectos más interesantes de la literatura del reconocimiento a la que pertenece Marías es que apela siempre, como ya digo, a un lector concreto, que se reconoce o no en lo que lee en función de su experiencia vital. La respuesta a las oscuras preguntas que plantea el León de Nápoles dependerá pues, por un lado, de lo que el lector haya vivido o, lo que es lo mismo, sentido, pero también, por otro lado, de su capacidad para admitir que sabe lo que no sabía que sabía, bien porque lo había olvidado o porque directamente lo había rechazado. En ello reside su aspecto ético y responsable, así como también, podríamos decir, parafraseando a Marías, el aspecto más “cruel” de su literatura.

Con esto se comprende también, por otra parte, por qué dice Marías, como ya vimos, que la literatura es una “cerilla” que, más que iluminar, lo que hace es mostrar la “inmensidad” y la “complejidad” de la “zona de sombra”. Por eso dije también en el segundo capítulo de este trabajo que

esa imagen de la “zona de sombra” que toma Marías de su maestro Juan Benet, quien la utilizaba, como ya dijimos, para describir la incertidumbre y la ambigüedad que nos envuelven, lo cierto es que significa aquí algo distinto a lo que era para Benet. Las sombras pueden ser aquí, como se ve, la envidia, la voluntad de dominio, el deseo de la usurpación o la tentación de la propia condena, por tomar las cuestiones que toca el León de Nápoles en el párrafo citado. Dicho de otro modo: que la zona de sombra no es tanto lo que nos envuelve en la vida, aquel “horror” o “azar” de “los problemas sobrenaturales que [nos] circundan”, como decía Benet (2012, 490-1), el “vacío cósmico”, como decía Ken Benson de Benet (Benson 2004, 148), sino que aquí, en el caso de Marías, la “zona de sombra” verdadera es lo que llevamos dentro, esto es, nuestras posibilidades más sombrías, nuestras inmensas complejidades. Y la literatura, como dice Marías, “nos permite ver que está ahí, esa zona, y no olvidarla”, “nos permite entendernos un poco mejor a nosotros mismos” (Marías 2001b: 414).

La literatura de Javier Marías constituye, así pues, un pensamiento no porque nos presente una mente o una conciencia en el acto de reflexionar, sino porque ese pensar tiene un afán de orientación, de saber a qué atenerse con respecto a la realidad humana. Al mismo tiempo, esta literatura constituye una forma de reconocimiento en tanto esa posibilidad de orientación le es ofrecida también al propio lector, que ha de decidir si la acepta o no. En este sentido, la literatura de Javier Marías es profundamente responsable, ya que se obliga a mirar, a intentar penetrar la zona de sombra que la mayoría rehúye, pero también es generosa y rotundamente libre. A diferencia de la literatura *engagée*, moralizante o ‘con mensaje’ que tanto ha criticado siempre, Marías ni juzga ni prescribe, sino que le concede al lector la más absoluta libertad para decidir si quiere asomarse a ver la inmensidad de su zona de sombra. En esto radica, pienso, la verdadera 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 por el mundo.

Al mismo tiempo, la imaginación y experiencia de esas posibilidades en el mundo estricto de la ficción son las que permite, como digo, estar más alerta ante nosotros mismos. Lo explica bien Juan en este pasaje metaliterario de *CTB*, cuando el personaje oye al desagradable individuo de nombre Custardoy hace determinadas revelaciones oscuras sobre su pasado:

estoy oyendo revelaciones de Custardoy, si son ciertas, deben de serlo, pues nunca ha tenido capacidad inventiva, en sus historias se ha ceñido siempre a lo que había o le había ocurrido, quizá por eso tiene que vivir las cosas y experimentar sus duplicidades, porque sólo así puede contarlas, sólo así concibe lo inconcebible, hay quien no conoce más fantasías que las cumplidas, quien no es capaz de imaginarse nada y es poco previsor por eso, imaginar evita muchas desgracias, quien anticipa su propia muerte rara vez se mata, quien anticipa la de los otros rara vez asesina, es preferible asesinar y matarse con el pensamiento, no deja secuelas ni tampoco huella, incluso con el gesto lejano del brazo que agarra, todo es cuestión de distancia y tiempo, si se está un poco lejos el cuchillo golpea el aire en vez de golpear el pecho, no se hunde en la carne morena o blanca sino que recorre el espacio y no sucede nada, su recorrido no se computa ni se registra y se ignora, no se castigan las intenciones, las tentativas fallidas tantas veces son silenciadas y hasta negadas por quienes las padecen porque todo sigue siendo lo mismo después de ellas, el aire es el mismo y no se abre la piel ni la carne cambia y nada se rasga, es inofensiva la almohada aplastada bajo la que no hay ningún rostro, y luego todo es igual que antes porque la acumulación y el golpe sin destinatario y la asfixia sin boca no son bastante para varias las cosas ni las relaciones, no lo es la repetición, ni la insistencia, ni la ejecución frustrada ni la amenaza, eso sólo agrava pero no cambia nada, la realidad no se añade (234-5)

En la imaginación reside un verdadero instrumento de salvación para nuestra vida, y sobre todo en las ficciones, cuyo poder es especialmente hondo para quien las escribe, como explica el propio Marías en otro lugar: “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 (Marías 2001o, 209-10). La vida concreta, en su realidad radical, con sus complejidades, incertidumbres, zonas de sombra y contradicciones, solo es posible verla con la imaginación, que es la que nos salva de todo eso, nos dice Marías.

Llegados a este punto, es hora de reflexionar sobre una última cuestión íntimamente relacionada con este aspecto ético y responsable que posee la literatura mariesca al hacernos ver nuestras posibilidades más

recónditas. Se trata de la cuestión, nuevamente, de la ontología, del ser de la vida humana y que se podría formular con una pregunta a la que incita la literatura de Javier Marías. La pregunta, articulada del modo más simple, podría ser la siguiente: ¿de qué están *hechas* las personas? Más aún: ¿en qué consiste su *ser*, su ontología? La pregunta tiene interés sobre todo si se la pone en contraste con el hecho principal analizado en el primer capítulo de este trabajo: la posibilidad efectiva que esta obra nos recuerda que tenemos de *ver a los demás*, de escrutar sus rostros. Cuando decimos que vemos a los demás, ¿qué es lo que vemos? ¿Existe una “esencia” de las personas? ¿Es eso lo que vemos? ¿O son las personas más complejas de lo que parece? ¿Dónde queda, por otra parte, el elemento de incertidumbre que se supone que rodea inevitablemente a toda vida humana? El argumento que quiero defender a continuación, como se va a ver, es que la obra de Marías nos hace pensar en una ontología basada en, podríamos decir, una ‘esencia’ de ‘posibilidades’.

### 3. *La ontología mariesca: sobre una ‘esencia’ hecha de ‘posibilidades’*

Hay un ejemplo que se ha citado en alguna ocasión por parte de la crítica para insistir en la interpretación relativista para *TRM* y negar con ello la posibilidad que se trata en ella de *ver a los demás*. Hacia el final de la tercera parte descubrimos que la mujer de Peter Wheeler, Valerie, hizo algo durante la guerra que “no estaba en su esencia”: según Wheeler, en efecto,

la traición no estaba en su esencia, y la delación aún menos. Es más, esas eran las últimas cosas de que habría sido capaz en circunstancias normales. Era una persona excelente, en la que se podía confiar a ciegas. Era la antítesis de la mala fe, de la insidia, no sé cómo decírtelo: era una persona limpia. Pero la guerra lo trastorna todo, o crea dobles lealtades inconciliables (1292).

Para Edmundo Paz Soldán, por ejemplo, la interpretación de esta circunstancia resulta clara:

una de las conclusiones fundamentales de la novela es que pese a todos los esfuerzos por interpretar a las personas, en el fondo estamos destinados al fracaso: los otros, incluso los más cercanos, son desconocidos para nosotros (Peter Wheeler no sabía lo que haría su esposa); incluso nosotros somos desconocidos de nosotros

mismos (¿sabía la esposa de Wheeler que terminaría haciendo lo que hizo?) Nuestra presciencia se equivoca repetidas veces: es muy posible que una cámara sorprenda a aquella persona que amamos tanto, en quien confiamos tanto, traicionándonos con nuestro mejor amigo (Paz Soldán 2009, 56).

Sin embargo, el hecho resulta mucho más complejo de lo que sugiere el crítico, pues de otro modo, si aceptáramos esa absoluta imposibilidad de conocernos, estaríamos regresando al terreno puramente relativista. Con ello, además, estaríamos negando el hecho reconocido por Peter Wheeler en esas palabras, a saber: que sí que existe una “esencia”.

En mi opinión, la literatura de Javier Marías nos muestra que sí que existe una “esencia” de cada persona, solo que esta esencia está hecha de ‘posibilidades’. Así lo ha intuido, al menos, el propio Marías comentando el interés que tienen las fotografías de la infancia y criticando esa idea infantil de quienes piensan que cada individuo ‘lleva dentro al niño que fue’:

lejos de llevar a ningún niño dentro (sería una gran lata, eso aparte), lo que uno cree ver en sus fotos o en sus recuerdos viejos es que el adulto que somos estaba ya contenido en el niño que fuimos, y además no era difícil de vislumbrar. Más de una vez he contado que, al conocer a alguien con quien voy a tener trato, antes o después, y para saber a qué atenerme, procuro imaginar cómo sería en su infancia y cómo nos habríamos llevado entonces, si habríamos sido amigos o nos habríamos podido soportar. Lo que uno descubre al cabo del tiempo es que si alguien contiene a alguien, es el niño al futuro adulto y no al revés; y al mirar las imágenes uno no puede por menos de pensar en la carga que eso supone, en cierto sentido. Pero también aquí está fuera de lugar la autocompasión: durante toda la historia los niños han sido proyectos de adultos, y si se ha cuidado la infancia ha sido por lo mucho que configura e influye en lo que vendrá más tarde, que es lo que importa. Hoy, por el contrario, la importancia se le da a la infancia en sí misma, como si el único y descabellado plan de la humanidad fuera el de formar y forjar niños eternos, perennes. Y la verdad, menudo plan. Y así nos va (Marías 2005f).

Está hablando aquí Marías, pues, como se ve, de las posibilidades o potencial que la persona ya contiene desde siempre, de sus “inclinaciones” podríamos decir también, como explica el escritor más directamente en otro lugar: “a menudo se cita la frase inglesa según la cual el poder corrompe y todo eso, con la que no estoy muy de acuerdo: creo que corrompe sólo a quienes ya eran corruptos, o más bien les facilita el cumplimiento de sus inclinaciones previas” (Marías 2005b, 35). Pero entonces, si es verdad que cada persona lleva en sí unas “inclinaciones”, ¿cómo se explica lo que hizo Valerie? ¿Nos lleva este hecho realmente al mero relativismo y a la

conclusión de que es imposible saber nada sobre los demás ni sobre uno mismo? En absoluto. Lo que aquí propone Marías, en lugar de ese relativismo, es aquello que Ortega llamaba precisamente nuestro “teclado de las inclinaciones” (cit. en Serrano de Haro 2013, 314), y que se relaciona precisamente con esas posibilidades nuestras. En tanto potencial, sea de valor negativo o positivo, las personas son creación constante, para lo bueno y para lo malo. Esto significa que su esencia define su futuro, pero nunca lo determina de manera absoluta, pues esas posibilidades entran siempre en diálogo con las circunstancias que las personas se encuentran. Tampoco esto significa que las circunstancias determinen absolutamente la vida de las personas, pero sí que las moldean. En otras palabras, lo que descubrimos en la literatura mariesca es que, como decía Ortega con su célebre afirmación, “yo soy yo y mi circunstancia”, pues mi vida –el primer yo– surge de la negociación entre mi yo de las “inclinaciones” o “proyecto vital” y la circunstancia (Ortega 1932-33, XII: 127-8). O dicho en palabras de Julián Marías: que “la mayoría de las vidas están influidas, condicionadas, moldeadas –nunca determinadas, sin embargo– por la presión de las circunstancias, por las vigencias dominantes” (Julián Marías 2008, 810). Como nos muestra el caso de la mujer de Wheeler en *TRM*, cada persona lleva consigo una “esencia”, aunque esta no determina de forma absoluta la que será su vida, pues en esta entran en juego también las circunstancias. La literatura mariesca nos muestra con esto lo que sería una, por llamarla del modo que ya utilicé en el segundo capítulo, ‘ontología de la inquietud’, que paso a explicar mejor a continuación y que es importante porque supone tener en cuenta el cambio y la posibilidad inesperada como algo que forma parte consustancial a la vida humana, rodeada de incertidumbre. La atención a estos elementos nos permite hablar de una ética mariesca basada en una ontología raciovital.

Para avanzar en esta dirección debemos retomar la idea base de que la vida humana es una realidad que se caracteriza por la obligación que conlleva de estar haciendo siempre algo, sin remedio. A ello nos obliga por la simple razón, perfilada en los capítulos anteriores, de que queremos

sobrevivir en la circunstancia que nos ha tocado en suerte. Este es el motivo, habíamos dicho, porque el hombre hace e imagina el ser de las cosas. Ahora bien, esto cabía también verlo de otro modo, como se recordará. Que el hombre ha de hacer el ser de las cosas que lo amenazan precisamente porque –causa primera– es su propio ser el que está sin hacer, el que se halla en peligro permanente, inmerso entre las cosas, justamente por no constituir una entidad estable, fija, sino al contrario, radicalmente insegura, y por eso en riesgo constante desaparecer. He aquí el carácter esencialmente inacabado de la vida humana, su rasgo ontológico fundamental, es decir, el carácter elemental consistente en que esa vida no esté “hecha” sino que haya que hacerla, como ya vimos: que la vida “no nos es dada hecha, sino que”, como decía Ortega, “necesitamos hacérsela nosotros, cada cual la suya. La vida es quehacer” (2008, 13). En efecto, el acontecimiento de aparecer en el mundo, por así decir, de ser arrojados en él, es algo que recibimos sin tener nosotros voz en ello, nos es dado sin más, de repente nos hallamos viviendo. Pero una vez acontecido este hecho sobre el que no se nos ha consultado, nos corresponde a nosotros hacer algo con ello, cada cual lo que quiera, lo que sea, pero algo. Porque la vida humana “no es una cosa cuyo ser está fijado de una vez para siempre, sino que es una tarea, algo que hay que hacer; en suma, un drama” (Ortega 2012, 239). La vida no brota al mundo como hecho ya terminado, ya decidido. Su carácter, al contrario, es radical inseguridad, existencia siempre incierta, afanándose a cada instante en sobrevivir, en ser. Frente a la fijeza ontológica de las cosas, acabadas, decididas, perfectas, quietas, el hombre en cambio es un hacer constante e imperfecto. Su situación es dramática porque siempre le van pasando cosas, sin parar, y así no está nunca hecho sino siempre haciéndose y siempre por hacerse. “No digamos, pues, que el hombre es”, reclama Ortega, “sino que vive” (2008, 46).

Pues bien, hay en el relato de *AEM* un pasaje donde se ilustra perfectamente la conciencia de esa insuficiencia vital. Se trata de unas frases que pronuncia en cierto momento Juan de Vere, narrador protagonista de la novela, y que dicen lo siguiente:

Probablemente nadie esté nunca hecho del todo, y todavía menos los jóvenes, y es normal que los mayores los veamos así, incompletos, indecisos, turbios, tanto como un cuadro inacabado o como una novela a medio escribir o leer –la diferencia no es grande–, en la que aún puede suceder cualquier cosa o no tanto –pero demasiadas–, puede morir un personaje u otro o puede no morir ninguno; y hasta alguno tal vez mate y entonces sí estará hecho del todo, o así aparecerá antes los ojos del autor o del lector severos (199).

Lo que viene contenido en esas líneas es una idea que ronda por toda la literatura de Marías pero que en ningún otro lugar aparece formulada con la claridad y explicitud que vemos aquí. “Probablemente nadie esté nunca hecho del todo”, dice el personaje. Sin esta idea es difícil comprender la perspectiva ontológica y ética que late en los textos de Marías y que intento iluminar en este trabajo. El hombre arrastra consigo su propia insuficiencia. Nos lo dice Ortega y aquí lo enuncia De Vere con suma precisión. Según observa el personaje, esta situación, de la que nadie está a salvo, resulta más evidente en los jóvenes, o mejor dicho, se le presenta con más evidencia al adulto –a “los mayores”– que mira al joven y que lo ve así, como ellos son, “incompletos, indecisos, turbios” (en el segundo capítulo, casualmente, vimos que Ortega hablaba de “las cosas” que nos rodean como “inseguras, indecisas, turbias” [Ortega 1929-31, 153-6]).

La reflexión de De Vere viene a raíz de una conversación que, según cuenta el personaje, tuvo un día cuando era muy joven, a mediados de los ochenta, con el hombre para el que entonces trabajaba, un director de cine madrileño, de nombre Muriel, al que hacía de asistente. Fue en cierta ocasión en que su jefe le quiso pedir un favor extraprofesional y un tanto atípico. A oídos de Muriel había llegado el rumor de que un conocido suyo había hecho algo comprometedor en el pasado, algo quizá inmoral que para el director hacía falta aclarar, recuerda De Vere. Con este objetivo Muriel le pide a su ayudante que engatuse a Van Vechten, como se llama el sujeto en cuestión, que lo saque por Madrid, de juega por las noches, que le dé confianza y le deje hablar, a ver si confiesa: “dale pie. A ti podría contarte. A ti no te conoce apenas”, le pide (198). Pero el asunto curioso, recuerda De Vere, es que algo debió hallar Muriel en esas mismas palabras suyas al instante de pronunciarlas, pues lo cierto es que acto seguido se detuvo. “Se

calló”, explica: “Me miró con más intensidad todavía y con algo semejante a la curiosidad, como si de pronto me viera por primera vez, o cayera en la cuenta de lo que no tardó en añadir—: Ni siquiera yo sé cómo eres”, fue lo que le espetó, y aún el hombre hubo de añadir, “en un tono indolente, como si fuera una obviedad y estuviera de sobra—: Ni tú tampoco. Aún no estás hecho del todo” (198). Es una escena que el narrador rememora ahora no sin algún rubor retrospectivo. “Para él sería una obviedad, para mí fue una sorpresa e incluso un motivo de desasosiego”, confiesa De Vere (199). En aquella edad juvenil la aserción explícita en las palabras de su jefe se le presentaba de repente como un embate a sus más firmes convicciones sobre la vida. La posibilidad de no estar hecho; eso suponía una revelación radical. Aunque con el tiempo sin duda lo fuera asimilando y ahora el narrador, pasados los años, lo reconozca incluso en sus propias hijas: “Ahora miro a mis hijas jóvenes y no las veo lo bastante forjadas, como es natural a la edad que tienen; pero ellas se juzgarán hechas del todo, como seres casi inamovibles, lo mismo que me consideraba yo a mis veintitrés años y me había considerado antes siempre” (200).

Es un rasgo constitutivo del hombre, en efecto, esa fundamental inseguridad, y parece lógico que al joven no consciente de ello esa realidad le genere al descubrirla un profundo desasosiego, el tomar conciencia del mar proceloso que envuelve la vida, que uno no es, como piensa, un ser “inamovible”. No viene hecho el hombre, pero más aún, es que tampoco le es impuesto un hacer determinado, una trayectoria concreta, sino que como dice Ortega, “tiene cada hombre que decidir, por su cuenta y riesgo, lo que va a hacer” (Ortega 2008, 14). Por su cuenta y riesgo porque esa posibilidad de decisión que se le ofrece en verdad no es sino obligación; sin remedio ha de decidir: yo “tengo que elegir”, dice Ortega, “por tanto, soy libre. Pero, entiéndase bien, soy *por fuerza* libre, lo soy quiera o no”, pues “Lo único que hay de ser fijo y estable en el ser libre es la constitutiva inestabilidad” (Ortega 2008, 39). El hombre se encuentra sin remedio, pues, con la obligación de decidir. Pero esta decisión “es imposible si el hombre no posee algunas convicciones sobre lo que son las cosas en su derredor, los otros

hombres, él mismo. Sólo en vista de ellas puede preferir una acción a otra, puede, en suma, vivir” (Ortega 2008, 14). Por eso entre las primeras tareas obligadas está la construcción de un mundo, como ya vimos, que es el esquema o interpretación que se arma para asegurarse la vida. Pero una vez hecho esto, la siguiente tarea, que es en realidad por la cual se hace la primera, consiste en la construcción del propio hombre que ha de vivir en ese mundo. Así pues: que “hacemos siempre algo para asegurarnos la vida y antes que otra cosa hacemos una interpretación de la circunstancia en que tenemos que ser y de nosotros mismos que en ella pretendemos ser – definimos el horizonte dentro del cual tenemos que vivir” (Ortega 2012, 93).

Esta situación nos conduce de nuevo a la dualidad inherente de la vida, que si por un lado es problema, también por el otro es a un tiempo solución, ya que al fin y al cabo permite decidir, aunque sea a la fuerza. La vida humana es en este sentido puro potencial, como explica Ortega: “El hombre es una entidad infinitamente plástica de la que se puede hacer lo que se quiera. Precisamente porque ella no es de suyo nada, sino mera potencia para ser «como usted quiera»” (2008, 38). Aunque está obligado sin remedio a elegir, al menos puede el hombre elegir qué cosa quiere hacer, qué quiere ser. “En cada momento se abren ante mí diversas posibilidades: puedo hacer esto o lo otro. Si hago esto, seré A en el instante próximo; si hago lo otro, seré B”; El hombre es el ente que se hace a sí mismo, “es creador como Dios [...] Pero a diferencia de Dios, su creación no es absoluta, sino limitada por la ocasión”; “que el hombre se hace a sí mismo en vista de la circunstancia, que es un Dios de ocasión” (Ortega 2008, 38-41).

Como explica De Vere, este rasgo de la vida humana, que a él le parece tan claro, no es algo de lo que la gente sea siempre consciente sino que a menudo muchos individuos tienden a pensar de hecho lo contrario:

Pero cada individuo cree estar hecho del todo en cada fase de su existencia y cree tener un determinado carácter sujeto sólo a variaciones menores, y se considera propenso a ciertas acciones e inmune a otras, cuando lo seguro es que de niños y jóvenes la mayoría no nos hemos sometido aún a pruebas, no nos hemos visto en encrucijadas ni tan siquiera en dilemas. Sí, tal vez nunca nos hagamos del todo, pero nos vamos configurando y fraguando sin darnos cuenta desde que se nos

avista en el océano como un punto diminuto que se convertirá más tarde en un bulto al que habrá que esquivar o acercarse, y a medida que transcurren los años y nos envuelven los sucesos, a medida que tomamos o descartamos opciones o dejamos que se encarguen los demás por nosotros (o es el aire). Tanto da quién decida, todo es desagradablemente irreversible y en ese sentido acaba todo nivelándose: lo deliberado y lo involuntario, lo accidental y lo maquinado, lo impulsivo y lo premeditado, y a quién le importan al final los porqués, y aún menos los propósitos (199-200).

Hay en la reflexión de De Vere dos premisas fundamentales que conviene destacar por encima de lo demás. Se trata de dos afirmaciones que a primera vista quizá puedan resultar opuestas pero que a decir verdad coexisten perfectamente. Primero, que los hombres en general y los jóvenes en particular no están hechos nunca del todo en ninguna fase de su existencia y por tanto nunca llegan a hacerse del todo, aunque a menudo estén convencidos de lo contrario; y segundo, que pese a lo primero, sí que van estos hombres haciéndose un poco más –pero nunca *del todo*– a medida que va pasando el tiempo y que van viviendo. En estas dos ideas reside la clave para comprender la visión ontológica y metafísica en la que se sustenta el pensamiento contenido en toda la obra de Javier Marías. Es interesante desgranarlas brevemente para poner luz sobre ellas y en última instancia sobre las implicaciones no solo metafísicas sino éticas que comporta esta ontología de la inquietud que es la de Javier Marías. Comencemos por la primera.

#### *4. La ontología mariesca de la inquietud*

La mayoría de individuos suele estar convencido de sí, de su “determinado carácter”, propio e inmutable, “sujeto sólo a variaciones menores”, “propenso a ciertas acciones e inmune a otras”, dice De Vere. La percepción suele ser esa aunque la verdad sea justamente la contraria. De nuevo, las expresiones empleadas en contra de esa percepción común resultan muy sugerentes, pues aun siendo el fragmento no más que una breve reflexión personal y abstracta, hecha por un personaje de ficción además, lo cierto es que en ella se apuntan dos de los atributos fundamentales del modo de ser

del hombre, estos son: variabilidad e indeterminación. No poca cosa si pensamos que con ella se despachan en un momento algo más de dos mil años de historia filosófica, los mismos que van desde Parménides y Aristóteles hasta comienzos del siglo XX y que se sostienen sobre una convicción ontológica general, a saber: pues que el ser consiste en ser siempre eterno e inmutable. Esta idea es lo que en filosofía se conoce como eleatismo y representa una de las posturas más asentadas de la tradición filosófica. La postura contraria, en cambio, es la que opone Ortega a principios del siglo pasado y que supone uno de los pilares de su filosofía, la variación continua del hombre y su esencial indeterminación, la misma postura que de algún modo, todo lo abstracto que se quiera, viene a defender *De Vere*. Sin querer adentrarme en una discusión filosófica profunda, hay algunos aspectos generales sobre la cuestión que sí me resulta necesario perfilar aunque sea de manera superficial, pues nos van a servir para entender luego toda una visión de la vida humana que se proyecta en las historias de Javier Marías.

Para el eleatismo, en efecto, las cosas *son*, es decir, tienen un ser, lo cual significa “no sólo que existen, que las hay, que están ahí, sino que poseen una estructura o consistencia fija y dada”; por ejemplo: “Cuando hay una piedra hay ya, está ahí, lo que la piedra es”, como dice Ortega (2008, 26). Desde Parménides, cuando hablamos del ser de una cosa se entiende que hablamos de esa consistencia eterna e inmutable. Si buscamos el ser de una cosa estamos buscando eso fijo y estático que la constituye, por tanto, algo que la cosa ya es. “El prototipo de este modo de ser que tiene los caracteres de fijeza, estabilidad y actualidad (=ser ya lo que es)” era el ser de “los conceptos y de los objetos matemáticos, un ser invariable, un ser-siempre-lo-mismo” (Ortega 2008, 32). Un par de siglos después de Parménides y en la misma dirección, Aristóteles, algo más consciente de los cambios y movimientos del mundo en torno, intenta buscar en las cosas “lo que en su cambio no varía, lo que en su movimiento permanece”. A eso es a lo que llama la “naturaleza” de las cosas, por tanto, “lo que en la cosa real *parece* ocultarse de ser como son los conceptos y los objetos matemáticos”;

la *physis* se convertía así en “el principio invariable de las variaciones”, y “La *res* quedaba aquí concebida como algo que tiene en su entraña [...] la misma condición ontológica que el concepto y el triángulo: la identidad, la invariabilidad radical, la estabilidad, la profunda quietud que para el griego significaba el vocablo *ser*” (Ortega 2008, 32). Esto es lo que da a la cosa su realidad, lo que la hace *res*. Por tanto, lo real es lo que permanece, lo que es estable e idéntico a sí mismo. Dejando a un lado la arbitrariedad de tal definición, en todo caso el problema surge cuando con estos mismos atributos intentamos definir el modo de ser del hombre, dando por sentado que este funciona igual que cualquier otro fenómeno físico o incluso que un concepto matemático más. Pues bien, como señalaba Ortega, a lo largo de la historia no se ha hecho otra cosa que interpretar el ser humano desde la presunción de que este ha de ser igualmente eleático. Para la ontología eleática –y esto es como decir, para la ontología que ha estado vigente desde el V a.C. hasta no hace ni cien años– el ser del hombre no se distingue del ser de las cosas, sino que tiene los mismos atributos de eternidad e inmutabilidad, el hombre también es quietud profunda. “Ahora bien: poner como condición a lo real, para que sea admitido como tal, que consista en algo idéntico, fue la gigantesca arbitrariedad de Parménides y, en general, del griego ortodoxo” (Ortega 33). “Lo que en el naturalismo nos estorba para concebir los fenómenos humanos y los tapa ante nuestra mente [es] la misma idea de *res* fundada en el ser idéntico y, porque idéntico, fijo, estático, previo y dado. Donde ese sutil atributo perdure sigue habiendo naturalismo, ser invariable” (Ortega 2008, 34). Pues lo cierto es que el hombre, como hace ver Ortega, sí cambia, sí padece variaciones, y estas, ciertamente, no son “variaciones menores”, por tomar la oportuna expresión de De Vere, sino que conforman su existencia toda. El cambio constituye el modo de ser del ser humano, que no es previo ni dado, que, como dice el personaje, no tiene un “determinado carácter”, sino que es esencial inestabilidad, fundamental indefinición, principalmente porque no está hecho ni viene determinado sino que está por hacerse a su voluntad, y por eso siempre tiene menesteres y es insuficiente: “toda entidad cuyo ser

consiste en ser idéntico posee evidentemente ya y desde luego todo lo que necesita para ser. Por esta razón, el ser idéntico es el ser sustantivo o sustancia, el ser que se basta a sí mismo, el ser suficiente. Esto es la cosa” [...] cosas “idénticas, *por tanto, conceptos*”; pero “El hombre no tiene naturaleza, ni es un concepto ni una cosa... El hombre no es cosa ninguna, sino un drama” (Ortega 2008, 35-7). Y de aquí la conclusión fundamental: “Quien quiera entender el hombre, que es una realidad *in via*, un ser sustancialmente peregrino, tiene que echar por la borda todos los conceptos quietos y aprender a pensar con nociones en marcha incesante” (Ortega 2008, 93). O dicho de otro modo: “Siendo el ser de lo viviente un ser siempre distinto de sí mismo –en términos de la escuela, un ser metafísicamente y no sólo físicamente móvil–, tendrá que ser pensado mediante conceptos que anulen su propia e inevitable identidad” (Ortega, 2008: 40-1).

En *TRM* hallamos varias imágenes esenciales que nos muestran la cercanía de la ontología de posibilidades implícita en la obra mariesca con la ontología no eleática de Ortega. Lo vemos cuando, por ejemplo, Deza lamenta el dolor de las guerras y de las violencias que ejercen en todo el mundo y a lo largo de la historia unos individuos sobre los otros:

Para qué hizo esto, dirán de ti, para qué tanta zozobra y la aceleración de su pulso, para qué aquel movimiento, y aquel vuelco; y de mí dirán: por qué habló o calló y guardó tantas ausencias, para qué aquel vértigo, tanatas las dudas y tal tormento, para qué dio aquellos y tantos pasos. Y de los dos dirán: por qué se enfrentaron y para qué tanto esfuerzo, para qué guerrear en lugar de mirar y de quedarse quietos, por qué no supieron verse o seguirse viendo, y a qué tanto sueño y aquel rasguño, mi dolor, mi palabra, tu fiebre, el baile, y tantas las dudas, y tal tormento (197).

Si es verdad que, como dice Julián Marías, “una ética es siempre una ontología del hombre” (Julián Marías 2016, 277), en estas líneas de *TRM* encontramos, en efecto, una ética implícita en una ontología, pues lo que esta última nos descubre es la inquietud como la naturaleza de la realidad humana, lo cual es interpretado por parte de Deza como una circunstancia éticamente compleja. El problema es, dicho en palabras de Wheeler, que “hoy nadie quiere enterarse de lo que ve ni de lo que pasa ni de lo que en el fondo sabe, de lo que ya se intuye que será inestable y movable” (259).

Pues bien, lo que tenemos en la literatura mariesca de madurez es una ontología que, por un lado, asume una “esencia” o “teclado de inclinaciones” para cada persona. Ahora bien, al mismo tiempo, se sabe también que la ontología de la realidad humana es movimiento constante, sin cesar. Por decirlo de otro modo: que son muchas y muy distintas las músicas que ese teclado puede dar con sus posibilidades. Y he aquí la segunda premisa, complemento de la primera, que se desprende de la reflexión de Juan De Vere en *AEM*: el hecho de que, ciertamente, el ser humano no es inmutable, como bien advierte De Vere y subraya la tesis orteguiana. Pero por eso mismo es igualmente cierto que, a medida que vive, también se va haciendo y consolidando un poco; que a medida que va decidiendo lo que hacer y que le van pasando cosas, se va “configurando y fraguando” poco a poco y casi sin darse cuenta, como cree De Vere; desde luego nunca “del todo” pero sí un poco más tras cada fase de su existencia.

La vida es un drama, decíamos antes con Ortega, pues en ella nos pasan cosas todo el tiempo, cosas que nos afectan (“el drama pasa, acontece, se entiende, es un pasarle algo a alguien, es lo que acontece al protagonista mientras le acontece”), y esto es dramático porque revela y pone a prueba nuestra constitutiva inseguridad. La vida no viene fijada, hecha o decidida, cierto; “Pero desde el momento en que está uno en el mundo empiezan a pasarle cosas”, como dice con exactitud De Vere (12). Desde el instante en que brotamos al mundo comienza el drama, y a medida que decidimos hacer y nos suceden las cosas, y así a medida que esto, decisiones y cosas, pasa, nuestro inseguro ser, protagonista del drama, se va haciendo y esculpiendo con todo ello poco a poco. Por eso también dice Ortega que “la vida es lo que hacemos y lo que nos pasa” (Ortega 2013, 35). O de nuevo con De Vere: que nos vamos haciendo “a medida que tomamos o descartamos opciones” y “a medida que transcurren los años y nos envuelven los sucesos”. Nos hacemos paso a paso.

En este sentido se comprende perfectamente la distinción que hace De Vere entre el joven y el adulto. El joven no suele ser muy consciente de esa mutabilidad que condiciona su vida. Con pasmosa frecuencia tampoco

el adulto, como advierte el personaje, pero en general casi nunca el joven. De Vere dice haber tomado conciencia de ello a los veintitrés (200). Según la famosa teoría de las generaciones de Ortega, “el hombre hasta los veinticinco años no hace más que aprender, recibir noticias sobre las cosas que le proporciona su contorno social –los maestros, el libro, la conversación. En esos años, pues, se entera de lo que es el mundo, topa con las facciones de ese mundo que encuentra ahí ya hecho”, del “sistema de convicciones vigentes en aquella fecha” (Ortega 2012, 100). En esa “primera juventud” no tiene el hombre “actuación histórica positiva. Su papel histórico, público, es pasivo”:

Lo que en el niño y el joven es vida actuante, queda bajo el umbral de lo histórico y se refiere a lo personal. En efecto, es la etapa formidablemente egoísta de la vida. El hombre joven vive para sí. No crea cosas, no se preocupa de lo colectivo. Juega a crear cosas –por ejemplo, se entretiene en publicar revistas de jóvenes-, juega a preocuparse de lo colectivo, y esto a veces con tal frenesí y aun con tal heroísmo, que a un desconocedor de los secretos de la vida humana le llevaría a creer en la autenticidad de la preocupación. Mas, en verdad, todo ello es pretexto para ocuparse de sí mismo y para que se ocupen de él. Le falta aún la necesidad sustancial de entregarse verdaderamente a la obra, de dedicarse, de poner su vida en serio y hasta la raíz a algo trascendente a él” (Ortega 2012, 119).

No es sino a partir de los 25, y ya con total rotundidad a los 30, que se lanza a hacer mundo, “comienza a reaccionar por cuenta propia frente al mundo que ha hallado, inventa nuevas ideas sobre los problemas del mundo” (Ortega 2012, 118). El joven vive metido en sí mismo hasta los 25 y no siente esa angustia, ya que vive apoyado en el mundo recibido. El niño y a su modo el joven no son náufragos, sino que viven más o menos bien, seguros, en la conciencia de cierta seguridad, viven del mundo que les es dado, no padecen esa angustia absoluta. Como dice De Vere, “lo seguro es que de niños y jóvenes la mayoría no nos hemos sometido aún a pruebas, no nos hemos visto en encrucijadas ni tan siquiera en dilemas” (199-200). Por lo general la vida del joven es más dramática aún si cabe, ya que en ella “aún puede suceder cualquier cosa o no tanto –pero demasiadas–”, como dice De Vere (199-200): la trama y el argumento de su novela son aún difusos.

En contraste con la vida del joven está la vida del adulto de cincuenta años. El joven es paradigma de cambio e indeterminación porque carece de “lo que vulgarmente se llama «experiencia de la vida»”, ese “conocimiento de lo que hemos sido que la memoria nos conserva y que encontramos siempre acumulado en nuestro hoy, en nuestra actualidad o realidad”, dice Ortega (2008, 43). La falta de esa experiencia acumulada es lo que distingue al joven del adulto de cincuenta años, según la teoría de las generaciones:

La vida es constitutivamente *experiencia de la vida*. Y los cincuenta años significan una realidad absoluta, no porque el cuerpo flaquea o la psiquis se afloja, cosa que a veces no acontece, sino porque a esa edad se ha acumulado más pasado viviente, se ha sido más cosas y se «tiene más experiencia». De donde resulta que el ser del hombre es irreversible, está ontológicamente forzado a avanzar siempre sobre sí mismo, no porque tal instante del tiempo no puede volver, sino al revés: el tiempo no vuelve porque el hombre no puede volver a ser lo que ha sido.

El hombre adulto ya no ha de decidir tantas cosas, ya no se topa con tantos “dilemas”, “pruebas” o “encrucijadas”, y los sucesos que lo envuelven o son menores o no lo cambian tanto ni suelen ser sus reacciones inesperadas porque ya está más “hecho”; la suya es una realidad “absoluta”. A medida que ha ido viviendo, entre hacer lo que imaginaba y hacer según lo obligaban las cosas en torno, se ha ido forjando, se ha ido “configurando y fraguando”, como dice De Vere. Todo esto es además “irreversible”, como dice Ortega, el hombre “está ontológicamente forzado a avanzar siempre sobre sí mismo”. Lo mismo que dice De Vere: al compás de las decisiones que sin parar hemos de ir tomando, “o dejamos que se encarguen los demás por nosotros”, es todo lo mismo: “Tanto da quién decida, todo es desagradablemente irreversible”. Vista de este modo la situación del hombre, no se nos oculta la dosis considerable de frustración que ella comporta y el notable pesimismo que empaña la visión de la experiencia y del pasado. Son elementos que acercan demasiado al hombre a su concepción ontológica ortodoxa, como plantea Ortega. “Si hablamos de *ser* en el sentido tradicional, como *ser ya* lo que se es, como ser fijo, estático, invariable y dado, tendremos que decir que lo único que el hombre tiene de ser, de «naturaleza», es lo que ha sido”, dice el filósofo: “El pasado es el momento de identidad en el hombre, lo que tiene de cosa, lo inexorable y

fatal” (Ortega 2008, 46). El pasado es lo único que logra dar al hombre cierta definición, lo que lo informa y presenta como hecho, también por tanto lo que lo cosifica. Se ve así el reverso sombrío de algo en principio positivo y sin duda necesario como es el conocimiento que representa la experiencia. Lo cierto es, como dice el filósofo, que “ese conocimiento determina negativamente mi vida en lo que ésta tiene de realidad, en su ser”, al darle al hombre el saber necesario para vivir al tiempo que lo va limitando en sus posibilidades (Ortega 2008, 43). Es la parte penosa de vivir:

El hombre es lo que le ha pasado, lo que ha hecho. Pudieron pasarle, pudo hacer otras cosas, pero he aquí que lo que efectivamente le ha pasado y ha hecho constituye una inexorable trayectoria de experiencias que lleva a su espalda, como el vagabundo el hatillo de su haber. Ese peregrino del ser, ese sustancial emigrante, es el hombre. Por eso carece de sentido poner límites a lo que el hombre es capaz de ser. En esa ilimitación principal de sus posibilidades, propia de quien no tiene una naturaleza, sólo hay una línea fija, preestablecida y dada, que puede orientarnos, sólo hay un límite: el pasado. Las experiencias de vida hechas estrechan el futuro del hombre (Ortega 2008, 48).

La definición del pasado entraña el peligro de alinear al hombre con la cosa, dándolo por hecho, disminuyéndolo en su potencial, en la “ilimitación principal de sus posibilidades”. Ante la imaginación ilusionada o personaje imaginado que hace el hombre para sí mismo surge el patetismo del hacer. Es la realidad absoluta o realidad-cosa que son el pasado y la experiencia frente a la realidad insuficiente pero viva del porvenir. Es lo grave de la cuestión. La tarea vital del hombre consiste en que “tiene que decidir en cada instante lo que va a hacer”, esto es, “lo que va a ser en el siguiente” (Ortega 2012, 78); “en nuestra vida individual el acto que ejecutamos ahora, por tanto, lo que ahora somos, asume un trozo irreparable del tiempo definido que va a durar nuestra existencia” (Ortega 2012, 115).

No sé si la teoría de las generaciones que formula Ortega a principios del siglo XX aún es aplicable a estas alturas del XXI, cuando la esperanza de vida y la experiencia del tiempo es otra, y si la distinción veinticinco-cincuenta años funciona igual, pero tiene Marías una columna periodística que publicó en el 2000 para *El País Semanal* y que resume todo esto que estamos viendo. Se titula «El irreconocimiento» y es un breve ejercicio imaginativo inspirado por un cuadro del pintor alemán Jan Peter Tripp, “*Die*

*Monochromie der Erinnerung*” (1996), *La monocromía del recuerdo*. En el retrato vemos a un hombre que se refleja en lo que seguramente sea un espejo. Escribe Marías: “Sea como sea, el hombre se ha visto de pronto sin reconocerse. He ahí un hombre de cincuenta o más años, ha pensado, quién es, soy, no soy, no puedo ser y soy yo, nadie más en la habitación, todo al tiempo” (Marías 2013i, 106):

Es posible que el hombre se haya visto ahora por vez primera en la vida con esta edad, la que tiene y no tiene, la que sabe que tiene y también que no tiene, esto último lo sabe mejor que nadie, o más bien es el único que puede saberlo: que es el de siempre, alguien futurizo y con vagos planes, alguien que sigue creyendo lo que está acostumbrado a creer toda una vida: «lo mejor está por venir»; o bien: «aún cabe lo inesperado»; o bien: «todavía no soy el que soy, y por tanto aún puedo ser otro, el camino aún se bifurca, cada día elijo y mi voluntad no lo es todo, puedo hacer con mi vida, o la vida tiene margen para hacer conmigo; todavía no estoy escrito, como los jóvenes y los indecisos; mi historia todavía no puede contarse (Marías 2013i, 106-7).

Vemos aquí sintetizados la mayoría de elementos ontológicos que hemos ido tratando a lo largo de este trabajo. Este hombre de cincuenta años es “alguien *futurizo*”, es decir, “orientado o proyectado hacia el futuro”, como indica la RAE, y además “con vagos planes”, como el protagonista de *CTB*, y todo lo cual quiere decir que es un hombre –o así lo quiere creer él– que todavía no está hecho o “escrito”, igual que los jóvenes y los indecisos, con un camino que “aún se bifurca”, es decir, por el cual aún le es dado elegir, tomar decisiones, disponer. Resulta difícil no ver en esa descripción un retrato de tintes autobiográficos, pues Marías tenía precisamente cincuenta años en el momento de escribirla. “Pero de repente ha visto al cincuentón en el espejo no domado, desprevenido, de esa habitación de hotel”, dice Marías: “El hombre sigue siendo el de ‘antes’ –ese adverbio salvador, impreciso–, probablemente porque es de los que no dejan atrás lo vivido ni olvidan, es de los que lo incorporan, y su memoria activa no le permite perderse de vista nunca, esto es, al que fue, y sigue siendo por tanto” (Marías 2013i, 108). En ese hombre presente hay memoria de todo lo que ese hombre ha sido y ha hecho, no hay olvido. “¿Por qué entonces se ha sobresaltado? ¿Por qué no pudo reconocerse durante un instante y por eso

se quedó clavado, antes de irse? Ahora empieza a reconocerse de nuevo, poco a poco” (Marías 2013i, 108).

Es como si se hubiera visto desenfocado y ahora, paulatinamente, volviera a controlar el foco. O acaso se está acostumbrando rápido al hombre de cincuenta años que sabía que era y no creía ser en modo alguno. ¿Por qué me he sobresaltado? No estoy tan cambiado, no en conjunto, ayer mismo no me di cuenta. Quizá es esa cara más ancha, o son más bien esos ojos que miran cada uno a su modo, como si no fueran de una sola persona o pertenecieran a dos épocas distintas. El derecho es iracundo, un ojo ambicioso e intolerante, el de un hombre de cincuenta o más años que nada recuerda y va teniendo prisa por ganarlo todo. El izquierdo es en cambio un ojo temeroso, algo asustado, a la vez que resignado y manso. Ya soy el que soy, dice ese ojo. He recorrido casi todo el camino y no hay vuelta de hoja apenas, están repartidos casi todos los naipes y mi historia ya se está contando; y sin embargo me acuerdo, me acuerdo demasiado bien de mí mismo cuando lo ignoraba todo y todo estaba por sucederme. El hombre reposa o reside en ese ojo izquierdo (o es el derecho, según diga el espejo), con su historia que ya puede contarse. En el otro, más en sombra, no hay nadie: en él no hay memoria, ni proyectos tampoco. En realidad es sólo un ojo animal y desesperado, un ojo para el que todo el tiempo se ha acabado. Eso es lo que ambiciona y lo que quiere ganar, eso es lo que no tolera que se le vaya, mientras el hombre se va del espejo sin irse: tiempo. El tiempo (Marías 2013i, 117-8).

Por un lado aún hay vagos planes y proyectos y sensación de futurición, de que hay cosas aún por venir y darse. Del otro, se tiene la sensación de haber “recorrido casi todo el camino”, de que “no hay vuelta de hoja apenas”, o sea, que las bifurcaciones y la posibilidad de elección ya es menor, y que por eso “mi historia ya se está contando”, o como se vuelve a decir más abajo, que ahí está el hombre “con su historia que ya puede contarse”. El paralelismo entre la vida del hombre y la creación literaria es clara.

##### *5. A manera de conclusión: seguir pensando*

Ha sido mi propósito a lo largo de este trabajo señalar la manera a mi entender responsable y ética que tiene la literatura de Javier Marías de descubrir y descubrirnos la realidad. Una realidad como es la realidad humana, compleja, incierta, inquieta, campo sujeto a ilimitadas y constantes transformaciones, pero también, por otro lado, una realidad coherente, estable, cohesionada por su historia, por sus inclinaciones. Haber logrado ver esa realidad humana, contemplándola sin rechazar sus dimensiones radicales, su cambio pero también su estabilidad, es la gran consecución de

la literatura de Javier Marías. En ella vemos una mirada y un pensamiento cuyo afán de entender esa realidad la conduce a un ejercicio absolutamente radical, incesante, y que con el objeto de saber a qué atenerse no se deja llevar nunca por ni por las convenciones ni por los lugares comunes que forman las verdades y convicciones alteradas de la sociedad. Desde su propia visión del mundo, la literatura mariesca nos demuestra que, sí es posible saber sobre los demás, aunque el conocimiento nunca pueda ser de ningún modo absoluto. Por eso la literatura de Javier Marías, siguiendo el consejo filosófico fundamental de Julián Marías, es una literatura que sabe que, para entender la realidad, es necesario seguir pensando incesantemente. Se lo dice a Deza su propio padre en *TRM*, así como también su jefe en el MI6 en esa frase que seguramente condensa el esfuerzo último de esta obra:

En un sentido –pero sólo en uno– Tupra me recordaba a mi padre, el cual no nos permitía nunca, a mis hermanos ni a mí, conformarnos con la apariencia de una victoria dialéctica en nuestras discusiones, o de un éxito al explicarnos. ‘Y qué más’, nos decía después de que hubiéramos dado por concluidos, exhaustos, una exposición o un argumento. Y si le contestábamos: ‘Nada más. Ya está. ¿Te parece poco?’, él respondía, para nuestro momentáneo desquiciamiento: ‘Sí, no has hecho más que empezar. Sigue. Vamos, corre, date prisa, sigue pensando. Pensar una sola cosa, o divisarla, es algo, pero también es apenas nada, una vez asimilada: es haber llegado a lo elemental, a lo cual, es cierto, ni siquiera la mayoría alcanza. Pero lo interesante y lo difícil, lo que puede valer la pena y lo que más cuesta, es seguir: seguir pensando y seguir mirando más allá de lo necesario, cuando uno tiene la sensación de que ya no hay más que pensar ni nada más que mirar, que la secuencia está completa y que continuar es perder el tiempo. Lo importante está siempre ahí, en el tiempo perdido, en lo gratuito y en lo que parece superfluo, más allá de la raya en la que uno se siente conforme, o bien se fatiga y se rinde, a menudo sin reconocérselo. Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Así que dime qué más, qué más se te ocurre y qué más arguyes, qué más ofreces y qué más tienes. Sigue pensando, corre, no te pares, vamos, sigue’ (294-5).

Lo que sucede es, como nos enseñara Julián Marías, que la persona, la realidad humana, “no está nunca «dada»”, sino que “es programática o proyectiva, «está viniendo», su ser es un «ir a estar» o un «disponerse a ser»” (Julián Marías 1987, 47), y por eso es su carácter radical inseguridad, existencia siempre incierta afanándose a cada instante en ‘hacer’ para vivir, pues, como decía Ortega, “al encontrarse con que existe, al acontecerle existir, lo único que encuentra o le acontece es no tener más remedio que hacer algo para no dejar de existir” (Ortega 2008, 37). Es la persona así por

tanto “un ser metafísicamente y no solo físicamente móvil” (Ortega 2008, 40-1), entre otras cosas porque a cada instante está la realidad radical siendo negociada entre las posibilidades esenciales de la persona y las circunstancias en que se mueve. En esa constante negociación, no llega a haber nunca nada ‘dado’, nada ‘hecho’, sino que es necesario, por esa misma menesterosidad constante de la realidad, estar pensándola todo el tiempo, porque a cada segundo, a cada minuto, la realidad, esto es, la realidad humana en su sentido radical, es una realidad nueva. Esto, ya lo hemos visto, no nos lleva sin embargo a caer en el relativismo, sino al contrario. Nos lleva a tener que reconocer la exigencia profunda e incesante, y que la obra de Javier Marías cumple a la perfección, de ver y seguir viendo, de pensar y seguir pensando, de, por lo tanto, vernos y pensarnos constantemente, de estar atentos a nosotros mismos y no perdernos nunca de vista.

### *Summary of Thesis*

Javier Marías (Madrid, 1951) is one of the most important authors of the contemporary narrative in Spain and in Europe more broadly. He wrote his first novel, *Los dominios del lobo* (1971), when he was just seventeen, after fleeing to Paris to watch the old Hollywood films that were regularly screened there at the time, and that would inspire this book; and only two years later he wrote *Travesía del horizonte* (1972), another pastiche with airs of the adventure novel, as well as the stories of Henry James, Joseph Conrad and Conan Doyle. Such were the beginnings, precocious but decisive, of an author who always wanted to write, and who has gone on to demonstrate his talent with each new book: *El siglo* (1983), *El hombre sentimental* (1986), *Todas las almas* (1989), *Corazón tan blanco* (1992), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), *Negra espalda del tiempo* (1998), *Tu rostro mañana* (2002, 2004, 2007), *Los enamoramientos* (2011), *Así empieza lo malo* (2014) and *Berta Isla* (2017) comprise his novelistic production to the present. He has also written stories, such as those that make up the collections *Mientras ellas duermen* (1990) and *Cuando fui mortal* (1996), numerous essays and articles, such as those included in *Pasiones pasadas* (1991), *Literatura y fantasma* (1993) y *Vida del fantasma* (1995), the biographical sketches of *Vidas escritas* (1992) and *Miramientos* (1997), and a great number of columns in newspapers and magazines; all while performing the work of translating into Spanish works by authors as diverse as Browne, Sterne, Stevenson, Hardy, Conrad, Dinesen, Faulkner and Nabokov. Since 1997, moreover, Marías has been the king of a tiny island in the Antilles, Redonda, a name shared with the publishing house founded by the author in honour of his 'reign', which publishes titles by his favourite authors.

The thesis that follows proposes a philosophical approximation to the literary work of Marías based on one of its most distinctive elements: *vision*, that is, the essential visual and visionary that recurs throughout the texts that make up this work and whose nature makes manifest its gnoseological and ethical impulse – that *drive to see*, to put it another way, that is, I argue, the hallmark of his writing. It deals with a fundamental quality with deep philosophical implications whose presence is immediately pronounced in the two principal aspects of his work that constitute the object of this study: on one hand, in his narratives and, in particular, in those attentive and reflective individuals that are, since *El hombre sentimental*, his narrators. In these narratives we encounter, in effect, men dedicated to constant observation and awake to the world that surrounds them, possessed of a special ability to perceive whatever there is to be seen about people: the way that people act and comport themselves, for example, with their most distinctive features and manners, with their personality or character visible, with the circumstances that involve them, or in general with any detail, small or large, that can lead to their recognition – or *reconocimiento*, to use a term that is key to mariesque thought – by those who observe them. Together with this narrative dimension, on the other hand, vision manifests itself as a poetic concept that, in an analogous way, also highlights the gnoseological potential of literature. It is this idea or figure that emerges as the foundation of Marías' writing, which we can conceptualize as the theoretical counterweight in his narratives, insofar as it establishes the premise – openly signaled by Marías – that literature permits us *to see*, that is, that literature is an instrument that allows the reader as well as the author to discover things about the world and about other people by illuminating human experience and thereby making it recognizable.

It is in this union of narration and poetics under the same visionary impulse, rooted in the personal, that we find what can be considered, in effect, the central feature of Marías' mature work; and it is by analyzing with attention, as I propose to do here, the ethical and gnoseological implications of this impulse that we can perceive this work for what it is: namely, a literary

investigation of great philosophical value into that mysterious and complex reality that since Ortega has been defined as “radical” and which is that of the “persona humana” as Julián Marías described it. Or put another way: a literary investigation that is profoundly responsible in that its attentive vision helps us, as readers, to recognize and understand ourselves better.

*i. Towards a literature of personal vision*

It is common for critics of the fiction of Javier Marías to allude to the visual capacity of his characters. Certainly with *El hombre sentimental*, a key inflection point in the evolution of mariesque literature, the first person narrator already assumes the central role that will occupy those of later works, establishing the narrator’s relation to the world: on one hand inclined to “guardar la distancia”, as Elide Pittarello has said (1996a), but at the same time defined by “una mirada exhaustivamente abarcadora” that consistently perceives “más allá de lo habitual”, as Gonzalo Navajas writes (2001, 41). These are novels in which “es la mirada de ese narrador el fundamento mismo de todo cuanto acontece, que parece ocurrir para que él lo escrute, comente, extraiga hipótesis”, as José María Pozuelo Yvancos affirms with respect to *Todas las almas* (Pozuelo Yvancos 2014a, 61), and this is equally true of Marías’ stories, in which “la mirada desempeña un papel clave” in establishing, as Geneviève Champeau explains, “una continuidad entre las percepciones y las obsesiones del personaje focalizador”, that is, between what the narrator imagines and what he really sees (Champeau 2006, 179). We can see here how this vision is not limited to physical sense or perception but also clearly implies a mental or intellectual sense that amounts to seeing “con los ojos de la mente” (321), as the narrator of *Tu rostro mañana*, Jacobo Deza, puts it. What these characters do, then, is think, reflect, imagine, anticipate, remember, foresee – to see, therefore, through thought, which explains why theirs has been called a “pensamiento visual”, as Luis Martín-Estudillo (2009) writes of Deza, or a “*nous* videncial”, in the more classical terminology of Agustín Casalía for the same character

(Casalía 2012, 31). Francisco Rico, in his “discurso de contestación” when Marías was inducted into the Real Academia in 2008, addressed the subject directly, affirming that “JM es un gran mirón” and that in all of his narratives – on top of their recurrent themes, their characters that appear and reappear, and their particular situations – “el argumento último es la mirada del narrador” (Rico 2009, 40-1).

It should come as no surprise that Rico establishes this connection between Marías and his characters, since their will to see leads us to the will or project of the author: “*escribir para ver*” would be an apt artistic motto, and one that Marías himself suggests in an interview with the journalist Juan Cruz:

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 (qtd. in Cruz 2007).

Especially in those instances in which literature gives space and light to that particular mode of knowing that Marías has called “pensamiento literario” and of which he is recognized as a leading practitioner, literature becomes “una forma de reconocimiento” that has great value to life, since its illuminating capacity – among the images that Marías makes use of in his exegesis is that of literature as a small “cerilla” lit in the darkness – allows us to orient ourselves in our reality, or as the author puts it, “nos permite entendernos un poco mejor a nosotros mismos y también al mundo, ambas cosas vienen a ser idénticas” (Marías 1996a, 459; 2001a, 414). In this sense, Marías’ work is, as Alexis Grohmann points out in a speech aptly titled “El hombre que observa”, “el resultado de una visión particular”, and it possesses a style that “no es meramente aspecto formal de la escritura, sino nada menos que una manera de contemplar el mundo”:

Y 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 (Grohmann 2012, 3-5).

In Marías' writing, in effect, the attentive gaze of the author materializes in that of his characters, who contemplate the world and thus human reality, or "nosotros mismos" as Marías says, to attempt to discover it and to comprehend it better.

At the same time, to understand exactly of what this definitive gnoseological quality consists, it is necessary to specify that for Marías, whose work concerns itself fundamentally with "el tema de la verdad" as he perceived it with visionary intuition from early in his career (at 27, having just finished his third book [cfr. Marías 2001e, 65]), the value of that discovery, of that literary truth or knowledge, is of a particular kind and should not be confused with something else entirely: "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*", Marías explains, since these literary works of discovery "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" (qtd. in Vásquez 2011; the emphasis is the author's). This distinction has not yet been acknowledged by critics, but it is key, since it underscores the specific kind of knowledge to which Marías' work aspires and which I propose to highlight in this thesis: namely, knowledge of a *personal* nature, which appeals to the particular vital experience of each individual, to that which each one "ha vivido", and which therefore leads us to human life in its most radical or essential form; leading, that is, to nothing less than the life of those particular readers who in a given moment, precisely because of their concrete experience, can come to *see* or *recognize* themselves in the narrative they read, which transmits to them a reflection of themselves – a reflection, moreover, as Marías observes, not always agreeable. If vision constitutes then, as we have said, the *raison d'être* of mariesque literature, one of the principal motives behind it is this radical reality of the human character of each reader, to rephrase it according to the formulations of Ortega y Gasset and Julián Marías, whose thought will

help us to better understand the philosophical implications of this singular literary and personal exploration.

Therefore, if we accept vision as a central feature of these narratives and their poetics, no less important is the object that determines their ultimate value. I refer here to “el mundo”, to follow the habitual metonymy of Marías, that is, to people, and to the way, at once discreet and all encompassing, that his narrators contemplate them, as the author’s characterisation of these narrators reflects:

hombres pasivos que miran y esperan mucho y apenas juzgan, y que a veces muestran una extraña conformidad con lo que acontece, algo muy distinto del conformismo. Y que sin embargo son todo menos indiferentes a eso que ven u oyen o saben; al contrario, se sienten tan vinculados a la «débil rueda del mundo», al «revés del tiempo y a su negra espalda» que en cierto modo se sienten responsables de todo, de cuanto acontece o se transmite con o sin su intervención, porque lo ven todo unido (Marías 1996a, 458).

In considering the vision of Marías’ characters, we should think of it less as a special talent or capability than as a determined attitude that is the product of the commitment of these men (and also women, such as the narrator of *Los enamoramientos*) to the world, to which, while they contemplate it from a certain distance and from a clearly individualistic position, they understand themselves at the same time to be in every moment connected. It is undoubtedly a somewhat pessimistic vision, which perceives the world without great hopes for improvement – the world in its development as “débil rueda” following Marías’ metaphor – and which leads these characters to a distancing that at times we might describe as almost transcendent. It is also the vision, obsessive and at times, as some critics suggest, even egoistic, of characters who cannot detach themselves from their incessant and consuming observation. But above all, as I want to demonstrate in this thesis, it is a responsible vision, which is never indifferent or conformist because it sustains itself through a determined will to consider the world as it is, to come to see it without making judgements or censures, much less distortions, but rather with an honest gaze that does not shy away from its intrinsic complexity, which these characters also recognize as an inexorable part of themselves. The form of contemplating “el mundo” with which Marías’ work is concerned reflects, in other words, “la búsqueda de la esencia de las

personas” that ultimately most interests the novelist, as much in his writing as in his own life, as Marías himself has affirmed (qtd. in García 2002), and it is that search that involves and implicates, each in their own way, author, reader and character.

The purpose of this thesis can therefore be summarised in two fundamental objectives. In the first place, I want to show how Marías’ work is in its entirety a corpus that looks frankly at the face of human reality, and that does so, in the mode of its narrators, without judgment and, though with a certain distance, without failing to see or growing indifferent, revealing through this courageous gnoseological impulse an ethical commitment much greater than one might expect from the writing of an author who has always been critical of literature that is *engagée*, that moralizes or that has a ‘message’. Although clearly far from any of these categories, and yet also from the mere relativism that has traditionally been attributed to it, Marías’ writing should be described, as I suggest, as responsible, since it leads us as readers to be more attentive by making recognisable those complex features of the world that also form an inescapable part of ourselves. Despite its often considerable pessimism, Marías’ work ultimately demonstrates, through its vigilant vision that pays attention and discovers, a refusal to give up anything human as a lost cause.

Secondly, and in a related way, I will show how this responsible vision ultimately reveals itself as a literary exploration of great value for the philosophical understanding of human reality. We will see how Marías’ work, in clear harmony with *la metafísica raciovital* established by José Ortega y Gasset and continued by Julián Marías, gestures in its literary investigation towards a paradigm of the real and of reason in a personal sense, by encouraging the pursuit not of knowledge or *conocimiento* but of *reconocimiento* – seeking, as Ortega and Julián Marías put it, a certain “saber a qué atenerse”, which does not constitute knowledge in a strictly scientific sense but rather amounts to thought or *pensamiento* as these two philosophers understand it, that is, any type of activity that people carry out to attempt to orient themselves amid the insecurity of their lives. It is this

*vitalista* understanding of thought, going beyond pure reason without falling either into nineteenth-century irrationalism or into a typically postmodern relativism, that allows for an appreciation of the orientating potential contained by other forms of *pensamiento* not usually recognised as such, beginning with literature and “pensamiento literario”, of which the literary output of Javier Marías is an exemplar, and of which the novelist’s father, Julián Marías, is the principal theorist, as we shall see. In this sense, the work of Javier Marías recuperates for the twenty-first century a philosophical paradigm whose possibilities were truncated by the sombre history of Francoist Spain.

These two general objectives will be connected and articulated throughout the three chapters that form this thesis, each of which consists of five sections. The first chapter, titled “Visión y reconocimiento personal en las historias de Javier Marías”, will explore the visual aspect present in Marías’ narratives, above all in relation to their narrators and the notable penchant they have for observing others. To this end, I will begin by focusing on what has been considered his magnum opus, *Tu rostro mañana*, where those aspects are most explicit. This analysis will then extend to other novels and stories by Marías, as well as some examples from his newspaper columns, which will allow us to discern, firstly, the connection between the author and his characters in terms of the practice of observing and interpreting the world, and, secondly and most importantly, the trust that this habitual practice places in vision as a necessary means of orientation. This will lead us, in turn, to call into question the relativist profile that has been attributed to Marías’ work, and likewise to recognise its relationship to the philosophical perspectives of Ortega and Julián Marías, especially the hermeneutic task that the latter described as our inescapable responsibility to “distinguir de personas”.

The second chapter, titled “El pensamiento literario mariesco o la escritura de la vida”, will begin by addressing the poetics of Javier Marías with respect to this concept of *pensamiento literario*, which we owe as I say to Julián Marías, who affirms in a passage from his memoir *Una vida*

*presente* that, in effect, “la literatura era, entre otras cosas, una forma de pensamiento, rara vez considerada como tal” (Julián Marías 2008, 792). Based on the concept of his father though with its own nuances, the mature work of Javier Marías converges, as we will see, with this *raciovital* metaphysical paradigm, not only in its defense of interpretation and of thought as indispensable tools to orient ourselves amidst uncertainty, but also in its entire worldview of ontological implications that conceives of living as a purely creative act of invention, or as Ortega puts it, as an “obra de imaginación” (Ortega 2004-12, VI: 66).

Advancing further in the analysis of Marías’ poetics, in the third and final chapter, “La metafísica de lo posible o la literatura como reconocimiento”, we will enter fully into the responsible aspect of his work through his idea of *reconocimiento*, a concept completely neglected by critics that is nonetheless essential to the ethical formulation of this poetics. Indeed, this is a literature that proposes to *make us see*, to make its readers, through imagination and narration, *recognise the possibilities* – another key concept of Marías – that they carry within, inviting them to open their eyes, to be more alert and more conscious in their own lives. With the help of several examples from his novels, we will ascertain the metaphysical reality in which this work operates, which is none other than the radical reality of the human being, a reality, as Ortega and Julián Marías have shown, that is located far beyond the purely empirical or scientifically demonstrable and which includes the latent and the possible as well as the actual and the apparent. This discussion will serve finally to delineate the global vision inscribed in this work, which indicates the way this author views and conceives of the world, and in which the central concern is the person, that is, the personal reality that, as we will see, is changeable and imperfect, insecure and full of potential, but at the same time, however, also coherent and stable and always the same.

To carry out this philosophical approach to Marías’ work, I have opted, as will be seen, for an analysis of those particular elements, ideas, passages and texts that seem most representative of this predominance of the visual

and of its features. As a result, I have discarded the possibility of a chronological methodology and have attempted instead in my argument to show the presence of vision in this work as a whole, so that the greater attention dedicated to the analysis of Marías' fiction does not overlook or marginalise the writer's other texts, be they essays, biographical sketches, articles or newspaper columns. From my perspective, it would be a mistake to draw strict distinctions within a body of work that taken as a whole demonstrates an absolute coherence, rigour, style and commitment to seeing. In this sense, the scope of my investigation is broad and inclusive, and it indicates the global vision of an author who over the course of his career has made writing his way of contemplating and understanding reality. The sole methodological condition, then, is the connection with the philosophy of Ortega and Julián Marías, the significance of which I explain in the following section.

*ii. Ortega and Julián Marías, 'friends of seeing'*

In stating that my approach to the literary work of Javier Marías is philosophical or that this work contains a deep philosophical value, I do not mean to suggest, of course, that it is philosophical in a rigorous sense, nor do I claim that it occupies some middle ground between literature and philosophy. It is not my intention here to situate Marías' writing at a halfway point between two disciplinary categories, but rather simply to highlight the value of this narrative work with its particular literary style in terms of *pensamiento*, that is, the effort of *orientación* and the will to *saber a qué atenerse* in the face of one's circumstances, as both Ortega and Julián Marías would say. In this sense, if we cannot label this work as philosophical in a strict or systematic sense, we can nevertheless consider it as such in another sense that this term has had since antiquity, that of philosophy as "un modo de vida", as a particular way of approximating oneself to one's surroundings – a sense, as Julián Marías recalls at the beginning of his *Historia de la filosofía*, that is equally important in understanding philosophy in its fullness (cfr. Julián Marías 2016, 39). The reasoning for an approach to

marisque literature through the thought of Ortega and Julián Marías derives in part, then, from this philosophy or attitude that both bodies of work demonstrate in their shared dedication to orientation in the real and to the two essential and coinciding concepts through which this attitude is expressed: *la visión* and *la persona*.

On one hand, the philosophy of these thinkers is one that is eminently visual. Both Ortega and Julián Marías were self-professed members of the Platonic camp of *philoteámones*, those ‘friends of seeing’ that have made seeing or looking their profession and vocation. Both insisted on the importance of close and careful observation, of paying attention to what we have around us, and they did not conceive of any approach to reality – either in the field of philosophy or, what for them amounted to the same, in life – that was not based on rigorous evidence confirming that the reality they interpreted was effectively visible, clear and evident. “El primer mandamiento del artista, del pensador”, writes Ortega, “es mirar, mirar bien el mundo en torno”, and this “imperativo de contemplación” does not consist of “un ver pasivo” but rather of “un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando; un ver que es mirar” and therefore also “pensar”, since “pensar es últimamente ‘ver’, tener presente la cosa” (Ortega 2004-12, II: 238, I: 769, IX: 605n). Julián Marías thus remembers what his mentor Ortega told him when he was eighteen, still “un muchacho pensativo, meditabundo”, one day upon leaving the university:

Cuando se es joven, me dijo, hay que abrir bien los ojos; hay que mirar, mirar, mirar; hay que llenar la retina de impresiones frescas, porque luego no se puede ya. Sentí el impacto de sus palabras, caí en la cuenta del riesgo, me esforcé por mirar, primero, y luego el mirar ya fue mi delicia: los rostros humanos –la única cosa de que me fío–, las gentes por la calle, las ciudades, los países, las cosas más humildes, ‘las muchas cosas que están en nuestro próximo derredor’ (Julián Marías 1969, V: 401).

“Cuando un filósofo está diciendo cosas que no está viendo”, Julián Marías would later affirm, “a mí deja de interesarme. La filosofía es visual”, “mirando se hacen las dos terceras partes de toda filosofía que no sea –en una forma o en otra– escolástica” (qtd. in Medina 1995; Julián Marías 1969, V: 401). On the other hand, this is also a philosophy that is *vital* and personal, that has at

the centre of that gaze human life in its circumstances. Most important, writes Ortega, is “la realidad radical que es nuestra vida”, that is, “la vida de cada cual” that “es lo único que para cada cual hay”, not “man” but rather *this* man or *that* one, each one of those concrete, unique and irreducible realities, from which all other realities are measured (Ortega 2012, 173, 176); in short, “la persona humana”, as Julián Marías writes, is “la realidad más importante de este mundo, a la vez la más misteriosa y elusiva, y clave de toda comprensión efectiva” (Julián Marías 1996, 9).

If it is therefore both possible and opportune to establish a connection between the philosophy of Ortega and Julián Marías and the literary work of Javier Marías, it is in the first place, as I have argued, because of the visual and personal commitment in which they coincide, each in its own way, as the fundamental attitude toward reality. Of course, in the case of Ortega and Julián Marías this attitude translates into a rigorous and systematic philosophy, but in the case of the novelist this attitude nonetheless manifests its own significant metaphysical discoveries, coinciding in key aspects with the *raciovital* paradigm proposed by Ortega and further pursued by Julián Marías.

In fact, it bears mentioning that, while the philosophical approach that I propose to Marías’ work through Julián Marías and Ortega is to date the only one explicitly formulated as such, the interest in such a proposal can already be inferred in earlier comments by other critics. This is the case, for example, of José María Pozuelo Yvancos, who in a detailed analysis of Marías’ “Oxford Cycle” turns to Ortega (as well as the German intellectual Hannah Arendt) to explain the steps that Javier Marías takes in the process of creating a written voice that reveals itself as “Tiempo ejecutándose”, that is, as a narrative voice that manages to make present, “ejecutándose, siendo”, the past that he narrates (Pozuelo Yvancos 2014a, 68, 107). While the question of time exceeds the limits of my study, what is certain is that the reflection of this critic evidences something that I will confirm here in a comprehensive way: the valuable parallels that exist between Ortega’s aesthetic theories and the mariesque narrative, which Pozuelo in his study verifies by comparing

Marías' great achievement of "tiempo suspendido, detenido" with Ortega's reflections on the possibility of an art that, as the philosopher himself puts it, "no consistiera en narrarnos las cosas, sino en presentárnoslas como ejecutándose" (Pozuelo Yvancos 2014a, 70-1).

Deserving of separate mention is the work of Luis Martín-Estudillo, who in a fundamental article on *Tu rostro mañana* remarking precisely this talent for observation evinced by the novel's protagonist has alluded to the importance that Julián Marías placed on vision in his understanding of reality. Martín-Estudillo briefly cites an essay by the philosopher titled "La interpretación visual del mundo", which is of great interest when related to a character like Jacques Deza, who works for the Secret Intelligence Service as "intérprete de vidas", charged with "seeing" or "anticipating" the potential future actions of people (Martín-Estudillo 2009, 117-8). Having said that, the critical reflection based on this initial connection is ultimately somewhat limited, given that, faced with Julián Marías' assertions about a faculty that "hace presentes las cosas ausentes para los otros sentidos", Martín-Estudillo, by way of counterpoint, instead follows the pessimism of postmodern French thought that in the past century, impelled above all by scientific and technical advances after the Second World War, began to question the virtues of the former "sentido noble" (Martín-Estudillo 2009, 116-7). In so doing, this critic thus gives shape to an analysis of the novel that is relativist in its approach, in which the scenes in the secret "cabina" in the "edificio sin nombre" where Deza and his colleagues carry out their observations of people for the MI6 are associated with the famous "*panóptico*" that Michael Foucault describes among the most sinister mechanisms of surveillance and social control in the modern state (Martín-Estudillo 2009, 124-6). The novel, Martín-Estudillo asserts, "participa de la fascinación por la visión común a ambas posturas", that is, that of the supporters of this type of "vision" and that of its detractors, but "sin decantarse" for either (2009, 116).

What limits this analysis of the novel and what distances it, I suggest, from the ideas of Julián Marías is precisely this relativism that it broadly

postulates for the visual and which ultimately has little to do, in my opinion, with vision as represented in the work of Javier Marías. The problem arises from the identification of the repressive will of that great 'ojo del estado' for which Deza works with the protagonist's own interpretative exercise. This reading assumes that 'leer rostros' and 'traducir personas' are joined indissolubly to this dystopian context of the "edificio sin nombre", as if they were two sides of the same coin, when in reality at every turn the novel alerts us, through the reflections of its protagonist, to the valuable possibilities that this exercise offers within a more personal context, and it is from this perspective that we often see Deza lamenting times that are "ñoños" and "melindrosos" like the present, in which "nadie quiere ver nada de lo que hay que ver, ni se atreve a mirar" (255). In this sense, an analysis more focused on the philosophy of Julián Marías can show the significance to "la vida interindividual" of this capacity to "distinguir de persons", as the philosopher puts it (Julián Marías 2002a, 559), on which the novel reflects. Only in this way can we understand that, more than a relativist approach, what we have in *Tu rostro mañana* – as we will see in detail in the first chapter of this thesis – is the same paradigm of responsible vision, with this attentive and reflective narrator who does not overlook anything about what happens around him or about what people reveal through what they say and how they act; while, for its part, that vision of the dehumanising state that appears to govern current society is not so much the negative or dangerous potential that one might suppose is inherent in the concept of vision, but rather it is precisely the result of losing that particular vision that really matters, that personal and responsible vision, which individuals in general, according to the novel, seem to have renounced entirely.

I want to establish this point clearly here, since the philosophical reading that I defend in this thesis, not just for *Tu rostro mañana* but for Marías' mature work as a whole, represents precisely, as I have suggested, a further step in the important distancing in recent years from relativist arguments that are no longer sufficient for critical interpretations of this work. I coincide in this point with critics such as Agustín Casalía o Heike Scharm,

who in their respective analyses of *Tu rostro mañana* and the “Oxford Cycle” emphasise the value of this work as a manifestation of an “actitud pensante” that infects its readers (Casalía 2012, 31) and that includes a series of transcendental notions about humanity whose possibility seem to have been discounted by postmodern dictums – notions such as truth, certainty, communication, sense and value, which reappear with force in this work, if always in a subtle way that avoids moralising, as a continuous mode or motif of reflection rather than a fixed conclusion or thesis, but which move this work in the direction of the Humanist restoration that some today call “post-postmodernismo” (Scharm 2013, 24). It is in this Humanist rather than relativist context that the personal and visual philosophy of Ortega and Julián Marías emerges as an optimal frame for fully appreciating the *vital* implications of the “revolución pensante” with which Javier Marías manages to “animarnos a pensar” (Casalía 2012, 27; Scharm 2013, 24) – with which he manages to encourage us to see, as I would put it – since it allows us to uncover the philosophical foundation that sustains his central understanding of human vision and reality. What the work of these two philosophers allows, in other words, is to reveal the philosophical basis by virtue of which seeing, observing the world and its people, has the vital capacity that Marías’ ‘responsible’ literature attributes to it, that is, the capacity to *orient* ourselves in the radical reality of our lives, a capacity that becomes obscured or buried in the relativist and by nature *disoriented* maelstrom of postmodernity.

With this idea in mind, I want to dedicate the final part of this summary to identifying the essential aspects of this vital orientation that these two philosophers pursue, and to demonstrating how these aspects are effectively integrated in the literary investigation that Javier Marías pursues in his work, something that, in fact, several critics have had occasion to note, as we will see below. This discussion will serve to contextualize Marías’ work within the *raciovital* perspective from which I will interpret it over the course of this thesis. It is from this perspective that we can best appreciate his work’s philosophical value, that is, its value as an exploration that attempts to find some orientation in the face of reality – and which largely achieves this

orientation, moreover, not only through its narratives with their attentive and thoughtful narrators that scrutinise the world, but also through a poetics in whose vision, as I have suggested, we can recognise both the author and ourselves as readers.

*iii. Seeing and thinking to orient ourselves, or “saber a qué atenernos”*

To date, the most explicit critical commentaries to move in this philosophical direction that I propose here are those developed by César Romero and Miguel Marías, whose readings of Javier Marías’ work clearly identify this search for a vital orientation in harmony with the thought of Julián Marías and Ortega. In the case of the latter this is perhaps to be expected, since Miguel Marías is the other son of Julián Marías and a respected film critic, who wrote the prologue to *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine* (2005), an anthology of Javier Marías’ writings about film. One of the affirmations he makes therein is precisely that the protagonists of his brother’s narratives, those attentive and pensive individuals that spend their time observing and thinking about their surroundings, attempt to find some security, some certainty, that serves to orient them with respect to the world they encounter, which permits them, in other words, to “saber a qué atenerse”, as he recalls his father would say:

Saber a qué atenerse, según mi padre el objetivo de la filosofía, es también a lo que aspira el que está viendo una película, o, a fin de cuentas, el que vive despierto. Así que no es extraño que esta labor de «traducción» de gestos, posturas o miradas sea una de las actividades principales de los personajes de las novelas de Javier, ni que sus narradores interpreten constantemente lo que les rodea o les ha sucedido, que se planteen dudas e hipótesis alternativas sobre lo que va ocurriendo (Miguel Marías 2005, 17).

Attempting to *saber a qué atenerse*, which Julián Marías considered the ultimate end of any true labour of thought, is effectively the best way to describe the pursuit of Javier Marías’ “translating” or “interpreting” characters – it is, in fact, the way the novelist himself describes them, as we have seen with Deza and as we will see with other examples – with their attentive

observation of other people, of those individuals who appear by circumstance in their lives and with respect to whom these characters are able to orient themselves. In reality, as Miguel Marías says, this is no exceptional pursuit or effort but rather the natural aspiration of anyone who lives “despierto”, something as elemental as paying attention to the things with which we live precisely so that we can live better.

In a similar way, the critical commentary of César Romero helps to clarify the question by focusing specifically on one of those interpreter-narrators, that of *Mañana en la batalla piensa en mí*. This is the story of Víctor Francés, a ghost writer who one evening is invited to dine at the home of a woman, Marta, whom he hardly knows and whose husband is in London. At the very moment when the erotic character of the date is confirmed, the woman feels unwell and suddenly dies, and the narrator, uncertain what to do, decides to flee the house, in which her child is also sleeping, without informing anyone. But the case does not end there, and in the following days this pensive and somewhat superstitious character recognises that he is incapable of detaching himself from what has happened; he thinks constantly about the woman and her child, he wonders about their fate, and almost without wishing to he ends up seeing himself as involved in a sort of investigation that he carries out to learn more about Marta and her life, which leads him even to attend her funeral. “El tema de la verdad es constante en Marías”, affirms César Romero, and in this particular novel the author “lo afronta desde diversas perspectivas: la presencia del engaño, el secreto, la mentira o la ocultación es reiterativa”, since what is certain is that “el afán de la verdad, de saber a qué atenerse respecto de Marta, mueve a Víctor durante toda la novela” (Romero 1995, 106). The critic uses these words for good reason:

La búsqueda de la verdad, el afán de tener algo donde asentarse y desde lo cual poder explicar qué es la vida y poder vivir es el anhelo de cualquier labor filosófica. En un libro raramente citado, pero tan breve como profundo y cristalino, *Idea de la metafísica*, Julián Marías llega a definir a ésta como la búsqueda de la “certidumbre radical acerca de la realidad radical” –repárese en la palabra certidumbre. Este saber a qué atenerse que es la labor filosófica y que en la vida también opera como una columna vertebral toda la peripecia de Víctor Francés a lo largo de la novela (Romero 1995, 107).

What Romero accomplishes in this analysis, which is impressive as well for the early date of its discovery, is to alert us to the philosophical nature of that tireless inquiry that Francés carries out; and, like Miguel Marías, Romero also associates this philosophical labour with the vital effort to find some certainty through which to secure oneself – “un suelo”, as Ortega puts it (2008, 14) – to be able to live, or to live “despierto”, that is.

In order to understand exactly what this connection between Marías’ characters and the labour of philosophy consists of and what it means, it is necessary first to point out that this connection neither leads us to complex philosophical theories nor presumes abstract levels of knowledge. Indeed, philosophy as Ortega and Julián Marías understood it emerges from a quest for thought about reality in its concrete particularity, that is, about human life as each of us experiences it. “La filosofía”, writes Julián Marías towards the beginning of his *Antropología metafísica*, “no es un juego dialéctico, sino una manera de saber a qué atenerse. ¿Sobre qué? Sobre lo que necesitamos *para vivir*”, as he says with emphasis, parenthetically adding: “De ahí mi aburrimiento y desinterés frente a gran parte de lo que hacen hoy los profesionales de la filosofía” (Julián Marías 1982d, X: 18). For Julián Marías, that to which contemporary “professionals” dedicate themselves does not serve to orient ourselves, to give us some certainty about the circumstances in which we find ourselves; philosophy appears in such cases as disconnected from life. Marías here addresses the field at the end of the ’60s, with postmodernity already setting the tone, and the philosopher’s disappointment on this point would only grow with the acceleration of this “difusión de las mentalidades abstractas” that would prevail in the following decades: with them, Marías would say in 1995, “lo abstracto opera mecánicamente, pierde el carácter *visual* propio del pensamiento concreto”, “sin tener en cuenta la realidad, que impone su estructura y obliga a ajustarse a ella” (Julián Marías 1995, 39; the emphasis is the philosopher’s). For Ortega and Julián Marías, philosophy is what all individuals do to orient themselves in their lives, each person within his or her particular circumstances. I refer to both philosophers

here because while Julián Marías repeats that basic formula, *saber a qué atenerse*, in his texts, and most explicitly in *Idea de la metafísica* as Romero notes, he took that concept from his mentor, who was in reality the first to establish it as the primary purpose of philosophy. “En efecto”, writes Ortega, “yo necesito saber a qué atenerme con respecto a las cosas de mi circunstancia. Éste es el sentido verdadero, originario del saber: saber yo a qué atenerme” (Ortega 2012, 178), a sense or meaning, as Julián Marías underscores, “nada intelectualista”, but rather *vital* (Julián Marías 1969, V: 351), since it arises from “el puro problema”, that of “la absoluta inseguridad” that “la circunstancia y todo en ella” supposes for the individual (Ortega 2013, 124). For this reason, philosophy “no es algo adventicio, algo que hacen algunas veces algunos hombres llamados filósofos”, but rather, as Ortega says, “el hacer metafísico es un ingrediente ineludible de la vida humana; más aún: que es lo que el hombre está haciendo siempre”, “la Metafísica es una cosa inevitable” (Ortega 2013, 123-5).

If it is possible to attribute to Javier Marías’ characters this same philosophical objective, as César Romero and Miguel Marías rightly do, and as I propose to do more explicitly in this thesis, it is precisely because the ambition that impels these characters in their exploits has to do in effect with a vital concern, with an understanding of the world and of the people they encounter within it, with a type of understanding that is therefore directly connected to their lives, and for this very reason we can also say that their visual and searching pattern of thought has philosophical value, that it amounts to philosophical thought insofar as it endeavours to find some form of orientation in the face of things and circumstances. It is worth underscoring this point, as it seems to me that the difficulty that has arisen at times among critical studies that recognise the gnoseological value of this work and that so often have arrived at a relativist interpretation of it proceeds in part from the deviation from the *vital* nature of its concerns, believing perhaps that the notions of ‘truth’, ‘knowledge’ or ‘understanding’ that inform these narratives correspond with a more complex or abstract kind of inquiry, when in general Marías’ work deals with questions that are much more

elementary – more human and immediate, so to speak. To appreciate the effective gnoseological value of this work, it is therefore necessary not to lose sight of this vital and personal character, quotidian and inescapable, of the knowledge that it explores, the desire to orient oneself and to know how to accept or adhere to one's surroundings, which represents the basis of the intellectual efforts of Ortega and Julián Marías.

Javier Marías himself has referred in fact to this interpretative impulse of his narrators in an interview which, read in light of this philosophical context, acquires a more precise significance:

Todos mis narradores son gente que participa de esa dimensión interpretativa [...] el narrador de *El hombre sentimental* era un cantante de ópera, alguien que recita lo que otro ha escrito; en *Todas las almas* es un profesor, que se comporta más como un transmisor de saberes que son heredados, no propios; en *Mañana en la batalla piensa en mí* se trata de un "negro", un hombre que pone su voz al servicio del rey y de otros personajes; hasta llegar a Jacobo Deza, un intérprete de vidas, un traductor de historias, un hombre que vaticina, que dice "cuáles son las probabilidades que cada uno lleva en sus venas". Claro, este sería el intérprete mayor frente a todos esos medio-intérpretes de las otras novelas. *Todos quisiéramos saber a qué podemos atenernos con las personas* (cit. en Vásquez 2011; my emphasis).

It is this desire to *saber a qué atenerse con las personas* that inspires the interpretative work – philosophical in a *raciovital* sense – of these characters, and in even clearer form in the case of *Tu rostro mañana*. It is the desire to reach an orientation with respect to a reality that these characters find insecure, before which they feel disoriented, and which therefore requires them to think, to observe, to be attentive constantly, to interpret. On the other hand, there is a notable connection that Marías establishes between his narrators and his own concerns, since that same orientation is what the author himself pursues through his literature of *pensamiento*, whose end is precisely to see, to understand the world, to know therefore what to adhere to with respect to human reality and with respect to oneself.

Of course, many critical commentaries have been written about the supposed autobiographical quality of Marías' narratives, whether to highlight them, to refute them or to point out the irrelevance of such a discussion to a body of work characterised precisely by the deliberately ambiguous way in which it mixes the fictional with the empirically real. In any case, it is this

undeniable connection between author and narrator concerning the shared inclination for orientation that explains, much more than any aesthetic taste for ambiguity or any memoiristic interest, the *raison d'être* of this writing and its philosophical nature. In this sense, I follow Miguel Marías in observing that while these characters surely “no piensan lo mismo, ni comparten demasiadas opiniones” with their creator, it is nevertheless “evidente que Javier les presta –entre otras cosas–

su manera de pensar, de interrogarse, de dudar, de hacer hipótesis, de tener ocurrencias, de gastar bromas, de «leer» en las caras y en los gestos, de recordar y especular, de extrapolar, de tener presente lo que no lo está ya o no se percibe todavía, sólo se intuye (Miguel Marías 2005, 16-7).

Not *what* they think, then, so much as *how* and *how much* they think: that is, the attitude or mode of approaching personal reality, which consists of watching and thinking and remembering and imagining and foreseeing, and which seemingly represents the vital vision or philosophy of the writer himself. Miguel Marías does not hesitate, moreover, to attribute this approach to the influence of their father, Julián Marías, and he cites as anecdotal evidence the fact that, like himself, his father and brother “hayan escrito sobre cine con cierta asiduidad”. If there is something that can explain this coincidence, he suggests, it must be

una compartida confianza en la utilidad de la observación atenta y en el ejercicio –simultáneo y posterior– de una actividad que siempre creí inevitable y constante, al menos despierto, hasta percatarme, con creciente inquietud, de lo poco que en general se practica. Me refiero, simplemente, a pensar (Miguel Marías 2005, 13).

Another way to express this idea is through that “imperativo de contemplación”, as Ortega calls it, which is not reducible to “un ver pasivo”, limited to the perceptible, but which is effectively “simultaneous” with thought. “Si no hubiera más que un ver pasivo quedaría el mundo reducido a un caos de puntos luminosos”, writes Ortega, “pero hay sobre el pasivo ver un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando; un ver que es mirar” (Ortega 2004-12, II: 238, I: 769). Watching, interpreting, seeing, and also “reading” or “reconstructing” – all of this forms part of “el conjunto de esfuerzos” whose “arte” we call, in orthodox terms, “hermenéutica” (Ortega 2008, 126-7).

Thus, if critics considering the vision of Marías' interpreter-narrators and the *pensamiento literario* that impels them have been able to refer to a hermeneutics of Heideggerian derivation, as Luis Martín-Estudillo (2009, 121) and Heike Scharm (2013, 22-3) have done, or to a hermeneutics with echoes of Nietzsche, Gadamer and Derrida, as Agustín Casallía has posited (2012, 31), I want to argue that, without negating the convergences of this literature with these philosophies, convergences that are indeed inevitable in works marked by shared concerns, it is nevertheless equally necessary and perhaps even more precise to speak, as I propose here, of a *raciovital* hermeneutics. This is not only because the hermeneutic attitude that these narratives convey is grounded in a notion of *pensamiento* that coincides in large part with the hermeneutics elaborated by Ortega and Julián Marías – that is, in the idea of thinking and observing as the only way we have to confront the uncertain reality that surrounds us – but also because the pattern of thought in these novels moves and expresses itself on the same metaphysical plane that these two philosophers establish, a plane in which this reality is *radical*, not the reality of 'things' as traditional realism would have it, nor the reality of 'the mind' or 'the conscience' according to idealism and its derivatives, but rather the radical reality of life and of human beings, which is the reality that here generates disorientation and uncertainty and which therefore demands active interpretation and vision.

This attention to human life and to the other is what permits us to speak of the *raciovital* hermeneutics of Ortega as a "filosofía de la responsabilidad", as Tomás Domingo Moratalla defines it (2005, 408), or which, using the terms of Julián Marías, we can also call "la hermenéutica del otro" (Julián Marías 1969, V: 512); and it is this human reality that Javier Marías' literary hermeneutics likewise addresses, which reveals the ethical and responsible, as well as philosophical, aspect of his work.

If, as Julián Marías suggests, the human being thinks and philosophises because "necesita saber a qué atenerse, necesita una certeza evidente acerca de las cuestiones que de verdad le importan, aquellas que le son menester para vivir" (Julián Marías 1969, V: 38), then it

is certainly this aspect of human reality that matters most in the work of Javier Marías, where we see clearly in the narratives of his attentive protagonists and in the responsible poetics through which he conceives them that “la vida personal es esencialmente *convivencia*” (Julián Marías 1982d, X: 37, his emphasis), and that therefore this coexistence demands a particular way of looking from every individual. What matters are those people who shape our circumstances, though these circumstances also take the form of memory, as happens in these stories narrated from the memories and hypotheses of their protagonists about what could have been. For this reason, the hermeneutic exercise that we encounter in this work is, as Miguel Marías says above, a form of thinking that is not only “simultaneous” with seeing but also “posterior” to it, since one thinks while one sees and continues to think about what one has seen after seeing it; personal concern, in other words, goes beyond the empirical limits of what occurs. Here we have, for example, the case discussed by César Romero of the character of Marta, about whom Víctor Francés needs to continue to think even after her death, since the need for orientation – the lack of orientation and the desire to find it – does not remain within, nor is it quelled by or reducible to, the strictly empirical, the reality of ‘things’, of facts and proofs, of the verifiable, but rather it extends to the *personal* reality, in which imagination, interpretation, memory, the latent and the possible all come into play. As Romero observes, in this radical quest “Marías no es nada ortodoxo, no se decanta explícita y radicalmente por las opciones” that he encounters: the drive for truth “mueve a Víctor durante toda la novela; pero una vez hallada la verdad, no incurre en falsas seguridades, sino que la puerta de la duda sigue abierta” (Romero 1995, 106). The protagonist’s desire for orientation does not end, his determination to keep observing and to keep thinking endures.

The investigation that takes place in the narratives of Javier Marías is therefore, as I will demonstrate over the course of this thesis, at once philosophical, vital, personal and responsible. This work amounts to a particular approach to reality, an attitude, a philosophy, in order to *saber a*

*qué atenernos* – to know what to adhere to – with respect to the world that we make up. Javier Marías is, I repeat, a writer and not a philosopher, but it is undeniable that the degree to which he carries his thinking – his “pensar por novelas”, as Jordi Gracia puts it (2009, 61) – is great, and that his effort is that of an author, as he himself has affirmed, who, “haciéndolo mal o regular o bien en el ejercicio de su escritura, es seguro que al menos se cuenta entre los que, en esta época dubitativa y soberbia a un tiempo, no ha renunciado a lo que dije antes: a pensar literariamente y a indagar en nuestras sombras” (Marías 2001a, 415). It therefore seems fitting to grant him the title of “escritor de pensamiento”, a term that Julián Marías uses to describe that class of writers that, as was his own case, demonstrate a vocation for effective understanding, since in order to “pensar a fondo y sin vaguedades”, to “llegar a pensar algunas cosas, verlas con claridad y decirlas”, as the philosopher posits, “es menester escribir” (Julián Marías 2008, 574, 811). We do not have here, therefore, a case of a novel of theories or a prose of ideas, though Marías’ narratives may often seem to be “en las fronteras del ensayo”, as Francisco Rico observes (2009, 42). Heike Scharm, who draws upon Heidegger and Bergson in his study of the “Oxford Cycle”, argues that Javier Marías “no ‘traduce’ a filósofos en novela” (Scharm 2013, 14). Rather, his philosophical exploration is carried out “de manera inseparable de la trama, como parte de su estructura temática profunda”, as Martín-Estudillo writes (2009, 115-6). It is not that Marías shuffles through a series of philosophical ideas or principles and translates or integrates them; what he does is see, think and write philosophically. It is not that he speaks in his fiction of *pensamiento literario* or *saber a qué atenerse*; rather, he *thinks literarily* and in so doing *knows what to adhere to*. Marías’ work cannot be understood comprehensively if, together with the epistemological difficulties that it undoubtedly registers with respect to the question of knowledge, we do not also keep in mind the remarkable effort that it makes, from various angles and always with vision as its emblem, in the direction of knowing, in favour of comprehension and the recognition or *reconocimiento* of reality. What we find in this work is the rigour and ambition of the philosopher, who from a

*raciovital* perspective is simply one who feels the need to “pensar y repensar”, someone whose thought “tiene que estarse renovando instante tras instante”, who understands that “la mirada filosófica nunca se queda quieta, va y viene” with respect to reality, who is the bearer of “*la visión responsable*”, as Julián Marías famously defines philosophy (Julián Marías 1982d, X: 13, 16). I therefore think it apt to apply this phrase to Marías’ body of work as well, although we could also simply define it, paraphrasing Miguel Marías, as a philosophy of *vivir despierto*, since within the philosophical context in which Javier Marías places himself, observing and thinking are not at all extraordinary but rather fundamental, consubstantial with life and inevitable, despite the fact that the contemporary world offers so many examples to the contrary, of people who, as Deza laments in *Tu rostro mañana*, at the least “susto” “se adormece” and who live enclosed within the “limitaciones” produced by their “falta de persistencia, de su pereza o fácil contentamiento” (294).

Finally, I want to say something further with respect to this philosophical context and the position that it occupies in the literature of Javier Marías. With this argument as I have introduced it here, I do not mean to suggest exactly that Marías’ work represents “una vuelta” – a turn or *return* – to modernity, as Isabel Cuñado has suggested in connecting, quite rightly, the ethical component present in *Tu rostro mañana* with the Kantian categorical imperative (Cuñado 2012, 24-5). We might better say that those aspects situate Marías’ work in line with the contemporary Humanist restoration that some have termed “post-postmodernismo” – as we have seen with Scharm (2013, 24) – as long as we do not forget, however, that for Ortega “superar la modernidad y el idealismo” represented “la gran tarea intelectual, la alta misión histórica de nuestra época, «el tema de nuestro tiempo»” (Ortega 2004-12, VIII: 334). This suggests that, in a way, Ortega, and with him therefore Julián Marías, are *postmodern*. It was not for nothing that Ortega defined himself as one of the “últimos nietos de Descartes”, while at the same time designating the philosophy of the French thinker as “petulancia mañanera” (Ortega 2004-12, VIII: 283; 2008, 16), and for this

reason José Luis Abellán has recently considered Ortega an “adelantado de la posmodernidad” (Abellán García 2005). For his part, Julián Marías, whose thought represents, in the words of his friend and interpreter Helio Carpintero, “un humanismo abierto al siglo XXI” (Carpintero 2008, 14), found himself compelled to contend at the end of the twentieth century with the ideas of an ill-named postmodernity that merely repeated, at least in its basic principles, the problem of language and the intrinsic uncertainty of life, all of which Ortega had highlighted a century earlier, and in much clearer form. In this context, what the literature of Javier Marías allows, in my opinion, is to take up the thread of what might have been – what perhaps still could be – a more responsible and civil postmodernity, based on a liberal tradition that believes in the philosophical capacity of individuals, that does not deny the inherent uncertainty that surrounds us but calls for a viable alternative in the face of disorientation and pure relativism. When from the beginning of the twentieth century thinkers such as Bergson and Heidegger questioned the viability of vision as a ‘noble sense’, which would set the intellectual tone for the second half of the century with other leading figures like Merleau-Ponty or Foucault, Ortega and Julián Marías continued to defend the necessity of seeing and observing, against the relativism that, in the words of the latter, supposes nothing more than “renunciar a la verdad” (qtd. in Lauand 1998). My contention is that Javier Marías has continued this liberal philosophical project that in Spain was overshadowed by dictatorship and that was not fully recovered even with the arrival of a democratic society, whose attention has been redirected toward more well known forms of postmodern philosophy. In part, this thesis, through its analysis of Marías’ literature, also aims to demonstrate this development. I argue that Marías’ work, in a way that is not programmatic but part of its own character, recuperates many features of the philosophy of Julián Marías and that of Ortega, in essence, a comprehensive vision or mode of confronting reality, of thinking at all costs, of searching for truth, and of seeing things from a multitude of angles and perspectives, all through this incessant *pensamiento literario* that shows us the reality of human life in a new light.





## Bibliografía

- Marías, Javier. 1989. *Todas las almas*, Barcelona: Anagrama
- . 1989b. 'La magia de lo que pudo ser', *Quimera*, 87, 24-31
- . 1992. *Corazón tan blanco*, Barcelona: Anagrama
- . 1994. *Mañana en la batalla piensa en mí*, Barcelona: Anagrama
- . 1996. *Mañana en la batalla piensa en mí*, Madrid: Alfaguara
- . 1996a. 'Contar el misterio', en Pittarello ed. 1996, 455-9
- . 1996b. 'Muchos premios, pocas bibliotecas', *ABC*, 4 de mayo
- . 1998. *Todas las almas*, Madrid: Alfaguara
- . 1999. *Los dominios del lobo*, Madrid: Alfaguara
- . 1999a. 'Contra la costurera y el decorador', en Marías 1999, 331-8
- . 1999b. *Pasiones pasadas*, Madrid: Alfaguara
- . 1999c. 'El hombre que pudo ser rey', en Marías 1999b, 197-201
- . 1999d. 'Elogio del egoísta', en Marías 1999b, 172-3
- . 2000. *Mientras ellas duermen*, Madrid: Alfaguara
- . 2000a. *Cuando fui mortal*, Madrid: Suma de Letras
- . 2000b. *Vidas escritas*, Madrid: Alfaguara
- . 2001. *Literatura y fantasma*, Madrid: Alfaguara
- . 2001a. 'Una pobre cerilla', en Marías 2001, 412-5
- . 2001b. *A veces un caballero*, Madrid: Alfaguara
- . 2001c. 'Este reino junto al mar', en Marías 2001b, 223-6
- . 2001d. 'This kingdom by the sea', en Marías 2001b, 227-30
- . 2001e. 'Desde una novela no necesariamente castiza', en Marías 2001, 51-69
- . 2001f. 'Prólogo', en Marías 2001, 17-20
- . 2001g. 'Volveremos', en Marías 2001, 236-8
- . 2001h. 'Cabezas llenas', en Marías 2001, 419-36
- . 2001i. 'Una invitación', en Marías 2001, 242-7
- . 2001j. 'La huella del animal', en Marías 2001, 165-71
- . 2001k. 'El profesor contado', en Marías 2001, 270-72
- . 2001l. 'Errar con brújula', en Marías 2001, 107-10
- . 2001m. 'Imaginar para creer', en Marías 2001, 211-5
- . 2001n. 'Lo que no sucede y sucede', en Marías 2001, 111-6
- . 2001ñ. 'Quién escribe', en Marías 2001, 98-106
- . 2001o. 'Todo es nuestro', en Marías 2001, 208-10
- . 2002. 'Los intérpretes de vidas', en *El País Semanal*, 20 de octubre, web: consultada el 4/10/2014
- . 2003. *El monarca del tiempo*, Madrid: Reino de Redonda
- . 2003a. 'Nota previa', en Marías 2003, 11-4
- . 2005. *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine*, Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores
- . 2005a. *El oficio de oír llover*, Madrid: Alfaguara, 2ª edición
- . 2005b. 'En sus parciales', en Marías 2005a, 35-7
- . 2005c. 'El pequeño Mr Welles', en Marías 2005, 90-8
- . 2005d. 'Elogio del convencimiento', en Marías 2005, 86-8
- . 2005e. 'El emponzoñamiento', en Marías 2005, 101-3

- . 2005f. 'Los pantalones tiroleses', en *El País Semanal*, 27 de noviembre, web: consultada el 25/9/2017
- . 2006. *Negra espalda del tiempo*, Barcelona: Debolsillo
- . 2006b. *El hombre sentimental*, Barcelona: Debolsillo
- . 2006c. 'Lo que no se ha cumplido', en Marías 2006b, 159-62
- . 2007. *Demasiada nieve alrededor*, Madrid: Alfaguara
- . 2007a. 'Demasiada nieve alrededor', en Marías 2007, 177-79
- . 2007b. 'Esta pueril tarea', en Marías 2007, 141-3
- . 2008. *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*, Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores
- . 2009. *Tu rostro mañana*, Madrid: Alfaguara
- . 2009a. 'Sobre la dificultad de contar', en Grohmann y Steenmeijer 2009, 15-35
- . 2010. *Corazón tan blanco*, Barcelona: Crítica, tercera reimpresión
- . 2010a. *Los villanos de la nación. Letras de política y sociedad*, Barcelona: Los libros del lince
- . 2011. *Los enamoramientos*, Madrid: Santillana
- . 2012. 'Para empezar por el principio', *Ínsula*, 785-6, mayo-junio, 6-11
- . 2012b. 'La esfinge asiria', *El País Semanal*, 22 de enero, web: consultada el 2/11/2016
- . 2012c. *Lección pasada de moda. Letras de lengua*, Barcelona: Galaxia Gutenberg
- . 2012d. 'El habla intransferible', en Marías 2012c, 117-8
- . 2012e. 'Un maravilloso manual de fingimiento', en Marías 2012c, 141-3
- . 2012f. 'Breve y arbitraria guía estilística para detectar farsantes', en Marías 2012c, 159-61
- . 2012g. 'Breve y arbitraria guía demográfica para detectar cursis', en Marías 2012c, 162-4
- . 2013. *Vida del fantasma*, Barcelona: Debolsillo
- . 2013a. *Ciclo de Oxford*, Madrid: Debolsillo
- . 2013b. 'El padre', en Marías 2013, 409-11
- . 2013c. "Que por mí no quede", en Marías 2013, 412-15
- . 2013d. 'El ladrón de cuerpos', *Carnets de Formentor*, 2, Palma de Mallorca: Ediciones Formentor, 37-43
- . 2013e. 'La foto', en Marías 2013, 48-50
- . 2013f. 'Los hombres ridículos', en Marías 2013, 66-70
- . 2013g. 'Mañana pero no mañana', en Marías 2013, 468-72
- . 2013h. 'Siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas', en Marías 2013, 159-64
- . 2013i. 'El irreconocimiento', en Marías 2013, 106-9
- . 2014. *Literatura y fantasma*, Barcelona: Penguin Random House, segunda edición
- . 2014a. *Así empieza lo malo*, Madrid: Alfaguara
- . 2014b. *El siglo*, Barcelona: Debolsillo
- . 2014c. 'Nota a la edición de 1995', en Marías 2014b, 225-30
- . 2015. 'En favor del pasado', *El País Semanal*, 22 de noviembre, web: consultada el 10/10/2016

- . 2015a. 'Cuentas que no salen y ojos que no ven', *El País Semanal*, 15 de noviembre, web: consultada el 12/10/2016
- . 2015b. 'Apestando la tierra', *El País Semanal*, 31 de mayo, web: consultada el 20/6/2015
- . 2016. *El Quijote de Wellesley. Notas para un curso en 1984*, Barcelona: Penguin Random House
- . 2016a. 'El éxito de la antipatía', *El País Semanal*, 3 de enero, web: consultada el 2/11/2016
- . 2016b. 'Contrarrealidad', *El País Semanal*, 4 de diciembre, web: consultada el 13/11/2017
- . 2016c. 'Ataques de frivolidad', *El País Semanal*, 17 de julio, web: consultada el 23/10/2016
- . 2017. *Between Eternities & Other Writings*, UK: Penguin Random House
- . 2017a. 'Protocolo sexual preciso', *El País Semanal*, 19 de noviembre, web: consultada el 20/10/2017
- . 2017b. '¡Oigan!', *El País Semanal*, 5 de febrero, web: consultada el 10/2/2017
- . 2017c. 'Poor devils', *El País Semanal*, 26 de noviembre, web: consultada el 30/11/2017

- Ortega, José. 1988. *Para una cultura del amor*, Madrid: El Arquero
- . 2004-12. *Obras completas*, Madrid: Taurus, 10 tomos
  - . 2008. *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*, Madrid: Alianza
  - . 2012. *En torno a Galileo*, Madrid: Tecnos
  - . 2012a. *Ortega y Gasset*, Madrid: Gredos, Biblioteca de grandes pensadores
  - . 2013. *Unas lecciones de Metafísica*, Madrid: Alianza
  - . 2015. *Meditación de la técnica. Ensimismamiento y alteración*, Madrid: Biblioteca Nueva

- Marías, Julián. 1969. *Obras V*, Madrid: Revista de Occidente
- . 1982. «El pensamiento literario en la España del siglo XX», curso impartido entre octubre de 1982 y junio de 1983 en el Instituto de España en colaboración con la UNED, transcripciones de las lecciones conservadas en la sede central del Instituto de España.
  - . 1982a. 'Lección 1: «Qué es pensamiento literario»'
  - . 1982b. 'Lección 2: «El elemento literario de todo pensamiento expreso»'
  - . 1982c. 'Lección 30: «Filosofía y literatura: anverso y reverso»'
  - . 1982e. 'Lección 11: «La absorción de la realidad y las perspectivas de Azorín»'
  - . 1982d. *Obras X*, Madrid: Revista de Occidente
  - . 1987. *Antropología metafísica*, Madrid: Alianza Universidad

- . 1990. *Cervantes clave española*, Madrid: Alianza
- . 1993. *Razón de la filosofía*, Madrid: Alianza
- . 1993a. *Mapa del mundo personal*, Madrid: Alianza
- . 1995. *Tratado de lo mejor. La moral y las formas de la vida*, Madrid: Alianza
- . 1996. *Persona*, Madrid: Alianza
- . 1999. '«Inseguridad y certidumbre». Conferencia dictada en Madrid y editada por Renato José de Moraes', web: consultada el 26/10/2016
- . 2002. *Entre dos siglos*, Madrid: Alianza
- . 2002a. 'Distinguir de personas', en Julián Marías 2002, 557-60
- . 2002b. 'La verdad', *Cuenta y Razón*, 126, web: consultada el 15/10/2016
- . 2002c. 'La libertad', *Cuenta y Razón*, 126, web: consultada el 15/10/2016
- . 2005. *La fuerza de la razón*, Madrid: Alianza
- . 2008. *Una vida presente. Memorias*, Madrid: Páginas de Espuma
- . 2016. *Historia de la filosofía*, Madrid: Alianza

- Abellán García, José Luis. 2005. 'Ortega y Gasset, adelantado de la posmodernidad', en Llano Alonso y Castro Sáenz eds. 2005, 595-604
- Alonso Barahona, Fernando. 1993. *El cine de Julián Marías, Volumen I*, Barcelona: Royal Books
- Altuna, Belén. 2010. *Una historia moral del rostro*, Valencia: Pre-Textos
- Ammann, Daniel. 1997. 'Modernist Mysteries: Cracking the Code', en Fischer, Heusser y Hermann 1997, 3-18
- Andres-Suárez, Irene y Casas, Ana, eds. 2005. *Cuadernos de narrativa*, Universidad de Neuchâtel - Madrid: Arco Libros
- Aristóteles. 2014. *Metafísica*, Madrid: Alianza
- Azorín, José Martínez Ruiz. 2006. *El enfermo*, Madrid: Biblioteca Nueva
- Azúa, Félix de. 2009. 'Lanzas, espadas, rostros y nada', en Grohmann y Steenmeijer 2009, 49-54
- . 2013. *Autobiografía de papel*, Barcelona: Random House Mondadori
- Barbour, Reid. 2008. 'The Hieroglyphics of Skin', en Barbour y Preston 2008, 279-295
- Barbour, Reid and Preston, Claire, eds. 2008. *Sir Thomas Browne: The World Proposed*, Oxford: Oxford University Press
- Baumbach, Sibylle. 2008. *Shakespeare and The Art of Physiognomy*, UK: Humanities-Ebooks, LLP
- Behiels, Lieve. 2001. "«Hay que saber prolongar la incertidumbre»: horizontes de expectativas en *Travesía del horizonte* de Javier Marías", en Steenmeijer dir. 2001, 87-93
- Benet, Juan. 1973. *La inspiración y el estilo*, Barcelona: Seix Barral
- . 1984. 'Foreword', en Manteiga et al. 1984, vii-viii
- . 1997. *Cartografía personal*, Valladolid: Cuatro Ediciones
- . 2007. *Una biografía literaria*, Madrid: Cuatro Ediciones
- . 2012. *Ensayos de incertidumbre*, Barcelona: Debolsillo

- Benson, Ken. 2001. 'Narrar una nueva identidad o el inconsciente estructurado como un relato', en Steenmeijer dir. 2001, 51-8
- . 2004. *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, Amsterdam - New York: Rodopi
- Blanca, Inés, ed. 2010. 'Nota sobre la edición', en Marías 2010a, 11-3
- Blanco, María Luisa. 1992. 'La única verdad posible es la que no se cuenta', *Cambio 16*, suplemento *Letras*, 1, 16 de marzo, web: consultada el 5/07/2015
- Blitzer, Jonathan. 2016. 'The Worldly Digressions of Javier Marías', *The New Yorker*, 8 de diciembre, web: consultada el 25/02/2017
- Blumenberg, Hans. 2000. *La legibilidad del mundo*, Barcelona: Paidós
- Bradbury, Malcolm y McFarlane, James, eds. 1978. *Modernism. 1890-1930*, Sussex: The Harvester Press
- Bravo, María-Elena. 1980. 'Sobre las raíces faulknerianas en *Volverás a Región*', *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3: 271-282
- . 1985. *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*. Barcelona: Nexos
- Browne, Sir Thomas. 2012. *La religión de un médico. El enterramiento en urnas*, edición y traducción de Javier Marías, Barcelona: Debolsillo
- Cabrera, Vicente. 1983. *Juan Benet*. Boston: Twayne
- Candeloro, Antonio. 2012. *Como la nieve resbaladiza. Javier Marías narratore del tempo*, Roma: Aracne
- Caro Baroja, Julio. 1988. *Historia de la Fisiognómica. El rostro y el carácter*, Madrid: Istmo
- Carpintero, Helio. 2007. *Una voz de la "Tercera España". Julián Marías, 1939*, Madrid: Biblioteca Nueva
- . 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
- Champeau, Geneviève. 2005. 'Tu rostro mañana de Javier Marías o el arte de la conversación', en Andres-Suárez y Casas 2005, 169-88
- . 2006. 'Pulsión escópica y narcisismo en los cuentos de Javier Marías', en Merlo dir. 2006, 167-79
- Chew, Shirley y Stead, Alistair. 1999. *Translating Life. Studies in Transpositional Aesthetics*, Liverpool: Liverpool University Press
- Chislett, William. 2011. 'W.G. Sebald: 10 años después', *El Imparcial*, 10 de diciembre, web: consultada el 28/03/2017
- Compitello, Malcolm Alan. 1984. 'The Paradoxes of Praxis: Juan Benet and Modern Poetics', en Manteiga et al. 1984, 8-17
- Conill Sancho, Jesús. 2013. 'Una cierta lectura hermenéutica de la filosofía orteguiana', en Zamora Bonilla ed. 2013, 207-27
- Conrad, Joseph. 1992. *Lord Jim*, London: Random Century Group
- . 2006a. *Heart of Darkness*, New York - London: Norton & Company, A Norton Critical Edition, 4ª edición
- . 2006b. 'Preface to *The Nigger of the "Narcissus"*', en Conrad 2006a, 279-82
- . 2006c. 'Preface to *A Personal Record*', en Conrad 2006a, 290-2

- Cruz, Juan. 2007. 'Javier Marías. Escribir para ver', *El País*, 23 de septiembre, web: consultada el 20/02/2017
- Cuñado, Isabel. 2001. 'Realidad y ficción en *El hombre sentimental*', en Steenmeijer dir. 2001, 95-103
- . 2004. *El espectro de la herencia*, Amsterdam – New York: Rodopi
- . 2012. 'La cuestión moderna en Javier Marías', *Ínsula*, 785-6, mayo-junio, 24-7
- De Agüero y Delgado, Ana Rodríguez. 2015. 'Dar transparencia a la vida: Julián Marías, la literatura como clave', en García Norro coord. 2015, 117-27
- De Lope, Monique. 1996. 'Narration et postmodernité: pour une poétique de la pénombre chez Juan Benet', en Tyras 1996
- De Salas, Jaime. 2015. 'Llegar a la verdad desde dentro. La recepción de la filosofía orteguiana por parte de Julián Marías', en García Norro coord. 2015, 15-23
- De Toro, Alfonso. 1995. 'El arte de escribir la infinita soledad del narrador y el mundo desde adentro: ver, escuchar y cavilar', en De Toro y Ingenschay 1995, 55-102
- De Toro, Alfonso y Ingenschay, Dieter, eds. 1995. *La novela española actual. Autores y tendencias*, Kassel: Reichenberger
- Durán Blázquez, Manuel. 2004. 'Javier Marías: un novelista para nuestro tiempo', *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 12, web: consultada el 20/02/2017
- Echevarría, Ignacio. 2002. 'A medida que uno cumple años se incrementan la confusión y la incertidumbre', *El País, Babelia*, 26 de octubre, 2-3
- Echevarría, Ignacio, ed. 2011. 'Prólogo', en Benet 2012, 9-34
- Esquirol, Josep M. 2006. *El respeto o la mirada atenta. Una ética para la era de la ciencia y la tecnología*, Barcelona: Gedisa, 2ª edición
- 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
- Fairer, David. 1999. 'Sentimental Translation in Mackenzie and Sterne', en Chew and Stead 1999, 161-80
- Fay, Sarah. 2006. 'Javier Marías. The Art of Fiction No. 190', *The Paris Review*, 190, invierno, web: consultada el 11/02/2015
- Faulkner, William. 2015. *Intruder in the Dust*, London: Penguin, Vintage Classics
- Fischer, Andreas, Heusser, Martin y Hermann, Thomas eds. 1997. *Aspects of Modernism. Studies in Honour of Max Nännny*, Tübingen: Gunter Narr
- Freedman, Jonathan, ed. 1998. *The Cambridge Companion to Henry James*, Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press
- Freedman, Jonathan. 1998. 'Introduction: The Moment of Henry James', en Freedman ed. 1998, 1-20
- García, Ángeles. 2002. 'En el hablar y el callar se descubre la esencia de las personas', *El País Cultura*, 15 de septiembre, web: consultada el 21/02/2017
- García Morente, Manuel. 1923. 'El tema de nuestro tiempo (filosofía de la perspectiva)', *Revista de Occidente*, tomo II, 5, noviembre

- García Norro, Juan José coord. 2015. *Julián Marías: maestros y amigos*, Madrid: Escolar y Mayo Editores
- García Pérez, Francisco. 1997. *Una meditación sobre Juan Benet*, Madrid: Alfaguara
- Gernert, Folke. 2012. 'La textualización del saber fisonómico en Cervantes', en Martínez Mata y Fernández Ferreiro 2012, 202-9
- Gomá Lanzón, Javier. 2012. 'Prólogo. Ortega al pie del Helicón', en Ortega 2012a, IX-XIII
- Gómez García, Carmen. 2005. '¿Herederos o imitadores de W. G. Sebald?', *Revista de libros*, web: consultada el 28/03/2017
- González Fernández, Enrique. 2006. 'Julián Marías, amigo de mirar', en VV.AA. 2006, 101-7
- Gracia, Jordi. 2008. 'El vértigo de la autocomplacencia', *El País*, 21 de junio, web: consultada el 25/03/2017
- . 2009. 'Pensar por novelas. *Tu rostro mañana* de Javier Marías', en Grohmann y Steenmeijer 2009, 61-5
- . 2014. *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona: Anagrama, segunda edición
- . 2014a. *José Ortega y Gasset*, Madrid: Taurus, segunda edición
- Grohmann, Alexis. 2002. *Coming Into One's Own. The Novelistic Development of Javier Marías*, Amsterdam – New York: Rodopi
- . 2008. 'Literatura y trastorno o la alegoría de la narración en Javier Marías', *Iberamericana*, VIII, 30, 65-82
- . 2009. 'La literatura como paradoja', en Grohmann y Steenmeijer 2009, 161-9
- . 2009a. "«Con las espadas altas y desnudas»: Cervantes, time and the freedom of the novel in Javier Marías's *Tu rostro mañana*", en Puig ed. 2009, 157-169
- . 2011. '«Deux hommes qui observent»: Javier Marías e Marcel Proust', *II Giannone*, Año IX, 17, enero-junio 2011, 135-43
- . 2011a. *Literatura y errabundia. Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero*, Amsterdam – New York: Rodopi
- . 2011b. 'Roving with a Compass: Digression, the Novel and the Creative Imagination in Javier Marías', en Grohmann y Wells 2011, 181-192
- . 2012. 'El hombre que observa', *Ínsula*, 785-6, mayo-junio, 3-5
- . 2012a. 'El hombre solo afrontando a la multitud', en Marías 2012c, 7-16
- . 2017. 'Introduction: "Go on, Go on Thinking"', en Marías 2017, ix-xx
- Grohmann, Alexis y Steenmeijer, Maarten, eds. 2006. *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid: Verbum
- . 2009. *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. 'Tu rostro mañana' de Javier Marías*, Amsterdam – New York: Rodopi
- Grohmann, Alexis y Wells, Caragh, eds. 2011. *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald*, Hampshire, England: Palgrave Macmillan
- Hale, Dorothy J. 1998. 'Henry James and the Invention of Novel Theory', en Freedman ed. 1998, 79-101
- Hamburger, Michael. 2004. 'Translator's Note', en Sebald y Tripp 2004, 7-12

- Hernández Sánchez, Domingo, ed. 2012. 'Introducción', en Ortega 2012, 13-52
- Herzberger, David K. 1976. *The Novelistic World of Juan Benet*, Indiana: The American Hispanist
- . 1984. 'The Theme of Warring Brothers in "Saúl ante Samuel"', en Manteiga et al. 1984, 100-10
- . 2001. 'Ficción, referencialidad y estilo en la teoría de la novela de Javier Marías', en Steenmeijer dir. 2001, 29-37
- . 2011. *A companion to Javier Marías*, Woodbrige, Suffolk: Tamesis
- Hidalgo, Rafael. 2011. *Julián Marías. Retrato de un filósofo enamorado*, Madrid: Rialp
- Iriarte, Antonio. 2009. "'Cito a menudo para mis adentros": citas y alusiones en *Tu rostro mañana* de Javier Marías', en Grohmann y Steenmeijer 2009, 303-66
- Iturbe, Antonio G. 2011. 'Amor en tiempos confusos', *Qué leer*, abril, web: consultada el 25/9/2017
- James, Henry. 2008. *The Ambassadors*, Oxford: Oxford University Press
- . 2008a. 'Preface', en James 2008, xxix-xlvi
- Jay, Martin. 1994. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, London: University of California Press
- Jonas, Hans. 1954. 'The Nobility of Sight. A Study in the Phenomenology of the Senses', *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 14, 4, junio, 507-19
- Köhler, Andrea. 2004. 'Penetrating the Dark', en Sebald y Tripp 2004, 97-102
- Lafuente, María Isabel. 2005. 'El problema de la realidad en Ortega y Unamuno', en Llano Alonso y Castro Sáenz, eds. 2005, 127-57
- Lasaga Medina, José y López Vega, Antonio. 2017. *Ortega y Marañón ante la crisis del liberalismo*, Madrid: Ediciones Cinca
- Lascaux, Sandrine. 2006. 'Juan Benet: La crise de la raison', *Pandora: revue d'études hispaniques*, 6, 99-120
- Lauand, Jean. 1998. 'Entrevista a Julián Marías. Perspectivas de la Filosofía hoy', 8 de abril, web: consultada el 19/06/2016
- Lázaro Carreter, Fernando. 1988. 'Julián Marías. «Una vida presente: Memorias I»', Banco de España, 21 de diciembre, web: consultada el 23/03/2017
- Llano Alonso, Fernando H. y Castro Sáenz, Alfonso, eds. 2005. *Meditaciones sobre Ortega y Gasset*, Madrid: Tébar
- Long, J.J. 2011. 'The Sense of Sebald's Endings... and Beginnings', en Grohmann y Wells 2011, 193-204
- McFarlane, James. 1978. 'The Mind of Modernism', en Bradbury y McFarlane 1978, 71-93
- Manrique Sabogal, Winston. 2010. 'Javier Marías, siempre alerta como Sherlock', *El País*, 1 de junio, web: consultada el 12/5/2015
- Manteiga, Roberto C., Herzberger, David K. y Compitello, Malcolm Alan, eds. 1984. *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover, New Hampshire: University Press of New England
- Marías, Miguel. 2005a. 'El arte de recordar', en Marías 2005, 13-20

- Martín, Francisco José. 2005. 'Ortega *contra* Heidegger (novela y poesía)', en Llano Alonso y Castro Sáenz eds. 2005, 411-28
- Martín-Estudillo, Luis. 2009. 'Del pensamiento visual al pensamiento literario', en Grohmann y Steenmeijer 2009, 115-31
- Martín-Santos, Luis. 2015. *Tiempo de silencio*, Barcelona: Austral
- Martínez Mata, Emilio y Fernández Ferreiro, María, eds. 2012. *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asturias: Fundación María Cristina Masaveu Peterson
- Martínez de Pisón, Eduardo. 2006. 'Complacencia en el paisaje', en VV.AA. 2006, 153-7
- Masoliver Ródenas, José Antonio. 2004. *Voces contemporáneas*, Barcelona: Acantilado
- . 2004a. 'Javier Marías', en Masoliver Ródenas 2004, 160-98
- Mayor Zaragoza, Federico. 2006. 'Julián Marías, la mirada', en VV.AA. 2006, 159-62
- Medina, Violeta. 1995. 'Ortega nos salva. Entrevista con Julián Marías', en *Espéculo. Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios*, 1, noviembre, web: consultada el 6/06/2017
- Merlo, Philippe, dir. 2006. *L'oeil, la vue, le regard. La création littéraire et artistique contemporaine*, Lyon: Grimh-LCE-Grimia
- Montero, Rosa. 1992. 'En estado de gracia', *El País Semanal*, 23 de agosto, web: consultada el 10/08/2017
- Mora, Ferrater. 2014. *Diccionario de Filosofía de bolsillo*, Madrid: Alianza Editorial, tercera edición
- Moratalla, Tomás Domingo. 2005. 'José Ortega y Gasset en la fenomenología hermenéutica. La experiencia de la traducción como paradigma hermenéutico', en Llano Alonso y Castro Sáenz, eds. 2005, 373-410
- Morón Arroyo, Ciriaco. 1968. *El sistema de Ortega y Gasset*, Madrid: Alcalá
- Mullan, John. 1988. *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century*, Oxford: Clarendon Press
- Navajas, Gonzalo. 2001. 'Javier Marías: El saber absoluto de la narración', en Steenmeijer dir. 2001, 39-49
- . 2009. 'Tu rostro mañana: teoría del saber de la narración', en Grohmann y Steenmeijer 2009, 149-60
- Nettels, Elsa. 1977. *James & Conrad*, Athens, Georgia: The University of Georgia Press
- Pardo, José Luis. 2017. 'Ortega después de Ortega', *El País*, 10 de junio, web: consultada el 6/08/2017
- Paz Soldán, Edmundo. 2009. 'Javier Marías: literatura en cámara lenta', en Grohmann y Steenmeijer 2009, 55-9
- Pérez, Janet. 1984. 'The Rhetoric of Ambiguity', en Manteiga et al. 1984, 18-26
- Pérez-Carbonell, Marta. 2016. *The Fictional World of Javier Marías. Language and Uncertainty*, Leiden – Boston: Brill – Rodopi
- Pérez Gracia, César. 2009. 'Sterne y Marías o el coloquio de los peldaños. En torno a *Tu rostro mañana*', en Grohmann y Steenmeijer 2009, 77-85

- Pittarello, Elide. 1995. 'Juan Benet al azar', en De Toro y Ingenschay eds. 1995, 11-32
- . 2001. 'Negra espalda del tiempo: instrucciones de uso', en Steenmeijer dir. 2001, 125-34
- . 2006. 'Prólogo', en Marías 2006, 7-11
- . 2006b. 'Prólogo', en Marías 2006b, 7-11
- . 2009. 'Sobre las fotos', en Grohmann y Steenmeijer 2009, 95-113
- . 2010. '«No he querido saber, pero he sabido»: Javier Marías y «Corazón tan blanco»', en Marías 2010, 5-97
- . 2012. 'Contar con el miedo', *Ínsula*, 785-6, mayo-junio, 11-7
- . 2013. 'Prólogo', en Marías 2013, 9-13
- . 2014. 'Prólogo', en Marías 2014, 7-11
- Pittarello, Elide, ed. 1996. *El hombre que parecía no querer nada*, Madrid: Espasa Calpe
- . 1996a. 'Guardar la distancia', en Pittarello ed. 1996, 11-31
- Platón. 1998. *Republic*, trad. de Robin Waterfield, Reading: Oxford University Press
- . 2015. *La república*, trad. de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Madrid: Alianza Editorial
- Pope, Randolph D. 1984. 'Benet, Faulkner, and Bergson's Memory', en Manteiga et al. 1984, 111-19
- Pozuelo Yvancos, José María. 2009. 'Tu rostro mañana de Javier Marías: violencia, olvido y memoria', en Grohmann y Steenmeijer 2009, 283-302
- . 2010. *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid: Quadro4
- . 2014. *Novela española del siglo XXI*, Murcia: Universidad de Murcia
- . 2014a. 'Las novelas de Javier Marías. El «ciclo de Oxford» y Los enamoramientos', en Pozuelo Yvancos 2014, 37-136
- Proust, Marcel. 1987-89. *À la recherche du temps perdu*, París: Gallimard
- Puig, Idoya, ed. 2009. *Tradition and Modernity. Cervantes's Presence in Spanish Contemporary Literature*, Bern: Peter Lang
- Raley, Harold. 1977. *La visión responsable: la filosofía de Julián Marías*, Madrid: Espasa-Calpe
- . 2016. 'Prólogo', en Julián Marías 2016, 25-30
- Rico, Francisco. 2009. 'Contestación', en Grohmann y Steenmeijer 2009, 37-46
- Ródenas de Moya, Domingo. 2004. 'El virus fascista y el criptoliberalismo', *Revista de libros*, 95, noviembre, web: consultada el 28/03/2017
- . 2009. 'Rostro completo: el tríptico de Javier Marías', en Grohmann y Steenmeijer 2009, 67-75
- . 2012. 'Los riesgos y rasgos del contar. Una conversación con Javier Marías', *Ínsula*, 785-6, mayo-junio, 44-8
- Rodríguez Alcalá, Ildelfonso. 2014. *El cine en Julián Marías: una exaltación estética y antropológica*, Madrid: Fundación Universitaria Española
- Rodríguez Huéscar, Antonio. 1966. *Perspectiva y verdad. El problema de la verdad en Ortega*, Madrid: Revista de Occidente

- Romero, César. 1995. 'Del azar y sus nombres. Sobre Javier Marías y su última novela', *Generació*, 7, 99-116
- . 1996. 'La voz prestada', *El ojo de la aguja*, 7, primavera, 83-7
- . 1998. *La cerilla de Faulkner*, Sevilla: Capela Biblioteca
- . 1998a. 'La cerilla de Faulkner', en Romero 1998, 11-38
- . 2008. 'El tiempo que vuelve', *Diario de Cádiz*, 20 de noviembre, web: consultada el 23/7/2017
- . 2014. 'Apropiación y menosprecio de Julián Marías', *Diario de Sevilla*, 16 de junio, web: consultada el 22/03/2017
- 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
- Sebald, W.G. y Tripp, Jan Peter 2004. *Unrecounted*, New York: New Directions, con poemas de W.G. Sebald y litografías de Jan Peter Tripp, trad. de Michael Hamburger
- Serrano de Haro, Agustín. 2013. 'Apariciones y eclipses del cuerpo propio', en Zamora Bonilla ed. 2013
- Shakespeare, William. 2007. *The Second Part of King Henry IV*, Cambridge: Cambridge University Press
- Shookman, Ellis. 1993. *The Faces of Physiognomy: Interdisciplinary Approaches to Johann Caspar Lavater*, Columbia, S.C.: Camden House
- Silió, Elisa. 2007. 'Legado de miradas', *El País, Babelia*, 17 de marzo, web: consultada el 28/03/2017
- Snell, Bruno. 1982. *The Discovery of the Mind. In Greek Philosophy and Literature*, New York: Dover
- Soler Planas, Juan. 1973. *El pensamiento de Julián Marías*, Madrid: Revista de Occidente
- Spender, Stephen. 1953. *The Creative Element. A Study of Vision, Despair and Orthodoxy among some Modern Writers*, London: Hamish Hamilton
- Spires, Robert C. 1984. 'Juan Benet's Poetics of Open Spaces', en Manteiga et al. 1984, 1-7
- Steenmeijer, Maarten, dir. 2001. *El pensamiento literario de Javier Marías*, en *Foro Hispánico*, 20, Amsterdam-New York: Rodopi
- . 2001a. 'Introducción', en Steenmeijer dir. 2001, 7-10
- . 2006. 'Javier Marías, columnista: el otro, el mismo', en Grohmann y Steenmeijer 2006, 79-96
- . 2015. 'Reino de Redonda. Semblanza', Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, noviembre
- Sterne, Laurence. 2006. *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, trad. de Javier Marías, Madrid: Alfaguara
- . 2008. *A Sentimental Journey and Other Writings*, New York: Oxford University Press
- . 2012. *Viaje sentimental*, trad. de Verónica Canales Medina, Barcelona: Debolsillo
- Tyras, Georges, ed. 1996. *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble: Cerhius
- 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 2/04/2017
- VV.AA. 2006. *La huella de Julián Marías: un pensador para la libertad. Homenaje a Julián Marías*, Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas
- Watt, Ian. 'Conrad's Preface to "The Nigger of the 'Narcissus'"', *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 7, 2, invierno 1974, 101-15
- Wilson, Frances. 1998. 'The James Family Theatricals: Behind the Scenes', en Freedman ed. 1998, 40-62
- Wood, Gareth. 2012. *Javier Marías's Debt to Translation. Sterne, Browne, Nabokov*, Oxford: University Press
- Zamora Bonilla, Javier, ed. 2013. *Ortega y Gasset*, Granada: Comares, Col. Guía Comares